

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

DREIZEHNTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND LI



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1913—1914

MUSIC

ML

5

17845

V. 15

173

INHALT

	Seite
Franz Dubitzky, Richard Strauß' Kammermusik	283
F. A. Geißler, Ernst von Schuch †	318
Max Hehemann, Die 49. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen	369
Leopold Hirschberg, Meyerbeers religiöse Tonwerke. Zum 50. Todestag des Meisters (2. Mai 1914)	146
Edgar Istel, Komponisten, Librettisten und Dichterkomponisten	24
La Mara, Aus Schumanns Kreisen. Ungedruckte Briefe von Friedrich Wieck, Robert und Clara Schumann, Ferdinand David, Ferdinand Hiller, Julius Rietz, Adolph Henselt, Robert Volkmann, Carl Riedel, Robert Franz, Theodor Kirchner, Johannes Brahms und Adolf Jensen	67. 155
Paul Magnette, Henry Litoff. Seine Laufbahn in Deutschland	16
Franziska Martienssen, Die Elemente der Stimmbildung Messchaerts	334
Theodor Müller-Reuter, Ein kleiner oder ein großer Irrtum?	39
Armin Osterrieth, Das neue Konzertgesetz	236
Ernst Rychnovsky, Ein literarisches Denkmal für Richard Strauß	316
Karl Scheidemantel, Meine „Don Juan“-Übersetzung	323
Richard Specht, Richard Strauß. Glossen zu seinem Wesen und seinem Werk	259
— Vom VII. Deutschen Bach-Fest in Wien (9.—11. Mai 1914)	364
Franz Steger, Etwas über Opernlexika	93
Max Steinitzer, Das Kapitel Weimar in Richard Strauß' Leben	297. 345
Emil Thilo, Richard Strauß als Chorkomponist	304
Zum 49. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen	195
Walther Vetter, Der erste Satz von Brahms' e-moll Symphonie. Ein Beitrag zur Erkenntnis moderner Symphonik	3. 83. 131
Felix Vogt, Die Uraufführung der „Josephslegende“ von Richard Strauß in Paris	312
Joseph Victor Widmann, „Der Tod des Herakles“. Eine bisher unveröffentlichte Dichtung für Musik	223
 Revue der Revueen	 100. 168. 240. 374
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	41. 104. 172. 244. 378
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 256. 320. 384

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Antwerpen	109	Halle a. S.	178	München . 50. 112. 179. 382	
Basel	109	Hamburg	47	Nürnberg	50
Berlin	109. 249. 382	Hannover	178	Paris	112. 251
Braunschweig	177	Kassel	111	Prag	113. 251
Bremen	46. 177	Köln . . 48. 111. 179. 382		Rostock i. M.	180
Breslau	110	Kopenhagen	111	St. Petersburg . . . 113. 382	
Brüssel	46. 177	Leipzig	49. 111	Schwerin i. M.	113
Dortmund	110	London	49. 179	Straßburg i. E.	51
Dresden . 46. 110. 177. 382		Luzern	112	Stuttgart	51. 180
Düsseldorf	46	Magdeburg	50	Weimar	114
Elberfeld	111	Mainz	179	Wien	51. 180
Frankfurt a. M. . . 46. 177		Mannheim	50	Wiesbaden	52
Graz	47. 178	Monte Carlo	249	Zürich	182

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Amsterdam	182	Essen (Ruhr)	253	Mannheim	61
Antwerpen	114	Frankfurt a. M. 60. 119. 187		Moskau	123
Basel	114	Freiberg i. S.	187	München . . . 62. 123. 189	
Berlin 52. 114. 182. 252. 383		Hannover	188	Paris	125
Braunschweig	185	Heidelberg	120	Prag	190
Bremen	58	Karlsruhe i. B.	254	Riga	63
Breslau	186	Kassel	188	St. Petersburg . . . 63. 190	
Brüssel	59	Köln 60. 120. 188		Straßburg i. E.	126
Detmold	384	Kopenhagen	189	Stuttgart	126
Dresden . . . 59. 119. 186		Leipzig 61. 120. 189		Wien	127. 190
Düsseldorf	59	London	121. 254	Wiesbaden	64
Elberfeld	187	Magdeburg	61	Zürich	192

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES DREIZEHNTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1913/14)

- Abendroth, Hermann, 105. 118. 196. 253. 256 (Bild). 369. 370. 372.
- Abonnementskonzerte (Hannover) 188.
- Abonnementskonzerte (Straßburg i. E.) 126.
- Abonnementskonzerte (Zürich) 192.
- Abos, Girolamo, 98.
- Accorimboni 98.
- Achsel, Wanda, 382.
- Adam, Adolphe, 42.
- Adams, John, 121. 255.
- Adler, A., 189.
- Adolfati, A., 96.
- Agostini, M., 105.
- Agostini, P. S., 98.
- Agricola 105.
- Ahn, Carse, 105.
- de Ahna, Pauline, 297. 298. 300. 348. 353. 360.
- Ahner 105.
- Aich, Priska, 110.
- Aigner 105.
- Aird 105.
- Akademieen, Musikalische (Mannheim), 61.
- Akademie, Musikalische (München), 189.
- Akimenko, Theodor, 105.
- v. Akimoff, Gregor, 127.
- Akté, Aino, 50. 112.
- Alaleona 105.
- Alban 105.
- Albéniz, Isaac, 43.
- d'Albert, Eugen, 26. 27. 55. 58. 60. 61. 62. 114. 126. 182. 183. 184. 186. 253. 254. 295. 347. 348.
- Albinoni, Tommaso, 95.
- Alcan, Félix, 43.
- Aldrich 105.
- Alessandri, Felice, 98.
- Alexandra Palace Choral and Orchestral Society (London) 122. 255.
- Alexandrowicz (Sängerin) 249. 250.
- Alexanian, Diran, 54. 124.
- Alfano 105.
- Alfvén, Hugo, 43.
- Allen 105.
- Allin 105.
- Almquist 105.
- Alnaes, Eyvind, 45.
- Altenkirch, Ernst, 111.
- Amar, Licco, 57.
- Amberg, Johann, 117.
- Ambrose 105.
- Anacker 187. 188.
- Anders, Egon, 119.
- Andersen, H. Chr., 250.
- Anderson, Ellen, 56. 188.
- Andersson 105.
- Andreae, Volkmar, 124. 192. 195. 214. 223. 256 (Bild). 370.
- Andrée 105.
- Andrejewa-Skilondz, Adelaide, 114.
- Andreozzi, G., 97. 98.
- Andrews 105.
- Anfossi, Pasquale, 96. 98.
- van Anrooy, Peter, 189.
- Anséaume 105.
- Ansorge, Conrad, 61. 104. 182. 190. 253.
- Ansorge, Margarete, 61.
- Anton 105.
- Antonietti, Aldo, 63. 123.
- Araja, Fr., 96. 98.
- Archangelski-Chor 190.
- Arena 98.
- Arens 105.
- Arensen, Heinz, 382.
- Argentina (Straßburg i. E.) 126.
- d'Argo, Esta, 255.
- Armbrust, Karl, 64.
- v. Dall' Armi, Irene, 124. 189.
- Armstrong 105.
- Arndt, Ernst Moritz, 102.
- Aron, Paul, 117.
- Arpi 105.
- Arrgaard, Ellen, 189.
- Artaria 105.
- Arti Vocali (Antwerpen) 114.
- Artôt de Padilla, Lola, 55. 109.
- Artz, Carl Maria, 114.
- Aschaffenburg, Alice, 187.
- Astaritta, G., 96. 98.
- Astorga, Emanuel, 105.
- Astruc, Gabriel, 251.
- Astruc, Yvonne, 126.
- Attenhofer, Karl, 384 (Bild). s. Totenschau XIII. 18.
- Auber, D. E., 28. 42.
- Aubert, Johnny, 115.
- Auletta 98.
- Aulin, Tor, 64 (Bild).
- Auriscchio 98.
- Austin, Ernst, 105. 256.
- Avossa 98.
- Bach, Gottlieb Friedrich, 128.
- Bach, Johann Sebastian, 3. 42. 52. 53. 55. 56. 57. 58. 60. 61. 63. 76. 100. 104. 107. 114. 115. 122. 123. 124. 125. 127. 128. 151. 159. 160. 161. 162. 175. 182. 183. 187. 188. 190. 191. 223. 240. 252. 254. 255. 256. 263. 283. 302. 364 ff (Vom VII. Deutschen B.-Fest in Wien). 374. 383.
- Bach, K. Ph. E., 107. 115. 128 (Bild). 375.
- Bach, Wilhelm Friedemann, 104. 128 (Bild).
- Bach-Gemeinde (Frankfurt a. M.) 60.
- Bach-Gesellschaft, Neue Deutsche, 365. 366.
- Bach-Verein (Braunschweig) 186.
- Bach-Verein (Heidelberg) 120.
- Bach-Verein (Karlsruhe) 254.
- Bach-Verein (Leipzig) 189.
- Bach-Verein (Stuttgart) 127.
- Bach-Vereinigung, Münchner, 124.
- Bache, Paulus, 56.
- Bader, Willy, 177.
- Baehr 187.
- Bahr-Mildenburg, Anna, 46. 179. 180. 191.
- Bailac (Sängerin) 249.
- Bake, Lotte, 111.
- Bake, Otto, 184.
- Baklanoff, George, 249. 250.
- Bakunin, Michail, 378.
- Balakirew, Mili, 254. 256.
- Baldamus 105.
- Baldszun, Georg, 110.
- Balducci 98.
- Ballet, Russisches, 49. 312.
- Banck, Carl, 67. 81.
- Band, Erich, 127.
- Barbier, Jules, 28.
- Barco-Frank, Olga, 47.
- Bardas, Willy, 183.
- Barili 178.

1*

- Barjanski, Alexander, 190.
 Bärtich, Rudolf, 119. 186.
 Bartók, Béla, 43.
 Barton, Pepa, 63.
 Bassermann, Albert, 50.
 Bassermann, Hans, 57. 115.
 Bastard, William, 117.
 Bates, Thorpe, 255.
 Batka, Richard, 47. 109.
 Battistini, Mattia, 63. 100.
 Bauer, Karl, 320.
 Bauer, Paul, 183.
 Bauer-Egelhaaf, Ida, 127.
 Baumann, Heinrich, 47.
 Baumann, Hildegard, 254.
 Baumann, L., 254.
 v. Baußnern, Waldemar, 186.
 Bax, Arnold, 254. 255. 256.
 Beaumarchais 36.
 Beck, Ellen, 119.
 Becker, Gottfried, 109.
 Becker, Jacques, 187.
 Becker, Jean, 174.
 Becker, Karl Ferdinand, 32.
 Becker, Willem, 60.
 Beeley, Marion, 122.
 Beer, Michael, 153.
 Beethoven, Ludwig van, 3. 4.
 9. 10. 14. 16. 18. 19. 23.
 24. 32. 39. 40. 42. 53. 55.
 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63.
 73. 103. 106. 107. 114. 115.
 119. 121. 122. 123. 124. 126.
 137. 148. 152. 157. 164. 169.
 182. 183. 185. 186. 187. 188.
 189. 190. 197. 247. 253. 254.
 255. 256. 261. 283. 284. 285.
 288. 290. 299. 345. 346. 349.
 360. 362. 379. 380. 383.
 Beethoven-Studie (Moskau) 123.
 Begemann, Max, 184.
 Behm, Eduard, 119.
 Behr, Hermann, 186.
 Behr's Verlag, B., 334.
 Behrend, Johanna, 184.
 Behrend, Max, 179.
 Beier, Franz, 111.
 Bellwidt, Emma, 126. 186.
 Bemberg (Komponist) 250.
 Bender, Paul, 49. 124. 179.
 188. 189.
 Bender-Schäfer, Franziska, 49.
 Benelli, Sem, 251.
 Benham, Victor, 122.
 Benoit, Peter, 114.
 Benzinger, Adolf, 127.
 Berend, Fritz, 188.
 Bergau, Willibald, 56. 58. 253.
 Berger, Wilhelm, 64.
 Bergmann, Bruno, 187.
 Berlioz, Hector, 114. 121. 124.
 160. 187. 190. 245. 254. 283.
 296. 345. 364. 371.
 Bernabei, Giuseppe, 98.
 Bernard 49.
 Bernardini 98.
 Bernasconi, Andrea, 96. 98.
 Bernède 251.
 Bernhardt, Sarah, 251.
 Bernheim, Marcel, 45.
 Bertelin, A., 45.
 Bertini, Henri, 107.
 Bertoni, Ferdinando Giuseppe,
 96. 98.
 Beyer, Heinz, 57. 115.
 Bianchi, Francesco, 98.
 Bibliothek, Kgl. (Berlin), 79. 82.
 128.
 Biden, Sydney, 187.
 Bie, Oscar, 41. 42. 279. 288.
 Biehle, Johannes, 240.
 Bieler, August, 56. 186.
 Bilk, Jacques, 249.
 Birkigt, Hugo, 62.
 Birnbaum, Alexander Z., 54.
 Bis (Librettist) 28.
 Bischof, Ferdinand, 187.
 Bischoff, Hermann, 189. 253.
 268. 297.
 Bischoff, Johannes, 114.
 v. Bismarck, Otto, 378.
 Bitter 104.
 Bittner, Julius, 268.
 Bizet, Georges, 28. 112.
 Blanchet, Emile R., 195. 196.
 208. 256 (Bild). 371.
 Bläser - Kammermusikvereini-
 gung, Frankfurter, 60.
 Blätter, Bayreuther, 172.
 Blech, Leo, 109.
 Bleyle, Karl, 59. 119.
 Blokzijl, Max, 63.
 Blum, Sophie, 124.
 Blume, Else, 177.
 Blumenfeld, Felix, 107.
 Blümle, J., 189.
 Blüthner-Orchester 53. 55. 56.
 115. 116. 118. 183.
 Böcklin, Arnold, 224.
 Bodanzky, Artur, 49. 50. 61.
 Boeche, Ernst, 126.
 Boehm-van Endert, Elisabeth,
 110.
 Boely, Alexander, 107.
 Boennecken, Lucy, 178.
 Boepple, Paul, 114.
 de Boer, Willem, 127. 192.
 Bohnen, Michael, 52.
 Bohnenblust, Gottfried, 185.
 Boieldieu, François Adrien, 42.
 Bois, Jules, 250.
 Boito, Arrigo, 28.
 Bollmann, Hans, 110.
 Bolm (Tänzer) 250.
 Bolz, Oskar, 179.
 Bondineri 98.
 Bonis, Mel, 43.
 Bonnet, Joseph, 127.
 Bonno, Josef, 98.
 Bononcini, G. B., 98.
 Bononcini, M. A., 98.
 Booth, John, 122.
 Borghi 98.
 Borgmann, Margarete, 119.
 Borodin, Alexander, 53. 256.
 Boroni, A., 96. 98.
 Borowsky, A., 64.
 Børresen, Hakon, 57. 63.
 Boruttau, Alfred, 61. 191.
 Borwell, Montague, 122.
 Borwick, Leonard, 121. 122.
 Bosch, Katharina, 126.
 Bossi, Enrico, 124.
 Bote, Ed., & Bock, G., 154.
 Bouillez (Sänger) 46.
 Bourbon (Sänger) 249. 250.
 Bowen, York, 122.
 Brahms, Johannes, 3ff (Der
 erste Satz von Brahms' e-moll
 Symphonie. I.). 53. 54. 55. 56.
 59. 60. 61. 62. 63. 64 (Bild).
 67. 68. 83ff (Der erste Satz
 von B.' e-moll Symphonie. II.).
 114. 115. 116. 117. 121. 122.
 123. 124. 126. 127. 131ff
 (Der erste Satz von B.' e-moll
 Symphonie, Schluß). 155.
 165. 166. 183. 185. 186. 187.
 188. 190. 191. 246. 247. 253.
 254. 255. 256. 263. 268. 285.
 294. 295. 305. 317. 346. 348.
 349. 353. 360. 362. 377. 383.
 Brahms-Verein (Berlin) 117.
 Bramsen 189.
 Brandt, Karoline, 25.
 Brandts-Buys, Jan, 55.
 Brat, Clara, 63.
 Brauer, Max, 254.
 Braun, Carl (Kammermusiker),
 188.
 Braun, G., 64.
 Braun, Karl, 110. 112. 180.
 Braun, Rudolf, 247.
 Braunfels, Walter, 196. 221.
 256 (Bild). 371. 372.
 Braunschweig, Ernst, s. Toten-
 schau XIII. 14.
 Brecher, Gustav, 60. 111. 180.
 268. 325. 382.
 van Brée, Job. Bernhard, 20.
 Breitenfeld, Richard, 47. 177.
 Breitkopf & Härtel 81. 154.
 172.
 Breittmayer, Maggy, 115. 117.
 Brendel, Franz, 67. 74.
 Brenken (Sängerin) 76. 77.
 Brenkert, Hans, 249.
 Breuning, Gunna, 56. 116.
 Breval, J. B., 54.
 Bridge, Frank, 255. 256.
 Bridge, Frederik, 122. 255.
 Brincker-Jubelsky, Ida, 253.

- Brivio, G. F., 96. 98.
 Brixel, Franz, s. Totenschau XIII. 16.
 Brizeux, A., 246.
 Brodersen, Fritz, 254.
 v. Bronsart, Hans, 297. 300. 303. 345. 346. 347. 348.
 v. Bronsart, Ingeborg, 353.
 Bronsgeest, Cornelis, 53. 55. 188. 190.
 Broschi, Giuseppe, 98.
 Brown, Graeme, 255.
 Bruch, Hans, 61.
 Bruch, Max, 63. 183. 255.
 Brückler, Hugo, 126.
 Bruckner, Anton, 59. 61. 118. 124. 126. 189. 192. 240. 366. 375.
 Brückner (Theatermaler) 298.
 Bruckwilder, Thekla, 185.
 Bruhn, Eva, 190. 371.
 Brüll, Ignaz, 223.
 Brun, Alphonse, 192.
 Brun de Neergaard, Joachim, 115.
 Brunetti, A., 98.
 Brunetti, Giuseppe, 96.
 Brusa 98.
 Buchdrucker - Gesangverein (Dresden) 59.
 Bueß, Eugenie, 63.
 Buffin, Victor Baron, 250.
 Bühnen-Verein, Deutscher, 323. 324.
 v. Bülow, Hans, 16. 20. 22. 72. 125. 191. 245. 263. 289. 290. 294. 297. 303. 317. 345. 346. 348. 349. 350. 351. 352. 353.
 v. Bülow, Isa, 21.
 v. Bülow, Marie, 125. 348. 350.
 v. Bülow, Frau, 21. 22. 23.
 Bulwer 34.
 Bumcke, Gustav, 60.
 Bürger, G. A., 216.
 Burmester, Willy, 127. 183.
 Burmeister, Richard, 55. 56.
 Burrian, Karl, 49. 382.
 Busch, Adolf, 60. 61. 186. 189.
 Büsing, Margarete, 118.
 Busoni, Ferruccio, 54. 107. 124. 256.
 Butts, Else, 187.
 Butts, Julius, 187.
 Bütter (Sänger) 109.
 Butterworth, George, 255.
 Buxbaum, Friedrich, 367.
 Buxtehude, Dietrich, 189.
 Bye, Erich, 110.
 Cäcilia (Zeitschrift, Haag) 18.
 Cäcilienverein (Wiesbaden) 64.
 Cadore (Komponist) 250.
 Cahier, Charles, 112. 178. 190.
 Caillavet 250.
 Cain, Henri, 250.
 Cajo, Balilla, 56.
 Calace, Enzo, 56.
 Caldara, Antonio, 123.
 Calegari, L. A., 98.
 Campbell, David, 185.
 Capet, Lucien, 123. 190.
 a cappella-Chor (Schraderscher) 186.
 Capranica 98.
 Caputi, A., 96.
 Carlton (Sängerin) 250.
 Carmen-Melis (Sängerin) 249.
 Carré, Michel, 28.
 Carrière, Paul, 116.
 Caruso, Enrico, 335. 379.
 Casals, Pablo, 62.
 Caspers 52.
 Cavo, Catterino, 98.
 Ceillier, Laurent, 44.
 Celoniat, Ign., 96.
 Cervetto, G., 54.
 Cervi-Caroli 113.
 Cervantes, Maria, 122.
 Challis, Bennet, 59.
 v. Chamisso, Adelbert, 185.
 Champsaur, Félicien, 112.
 Chantavoine, Jean, 43.
 Charbonnel (Sängerin) 251.
 Charbonnel (Theaterdirektor) 112.
 Charpentier, Gustave, 34. 50. 177. 254.
 Chatham, Pitt, 114.
 Chausson, Ernest, 62. 189. 190.
 v. Chelius, Oskar, 253.
 Chemet, Renée, 120.
 Cherubini, Luigi, 42. 107. 115.
 Chevillard, Camille, 125. 246.
 Chintzer 98.
 Chiocchetti 98.
 Choinanus, Iduna, 184.
 Choinet (Cellist) 126.
 Chopin, Frederic, 17. 43. 45. 56. 57. 61. 63. 64. 80. 115. 116. 122. 124. 125. 128. 185. 186. 187. 192. 253. 256. 283. 289. 379.
 Chor, Akademischer (Berlin), 183.
 Chor, Gemischter (Zürich), 192.
 Chor, Philharmonischer (Berlin), 53. 114. 281.
 Chor, Philharmonischer (Kassel), 188.
 Chor, Philharmonischer (Wien), 191.
 Chor, Pfannschmidtscher, 184.
 Chorgesangverein (Braunschweig) 186.
 Chorgesangverein (Freiberg i. S.) 187.
 Chorschulverein (München) 124.
 de Choudens, Paul, 251.
 Ciampi, L. V., 96. 98.
 Cigada (Sänger) 251.
 Clarus, Max, 186.
 Clemens-Gabrilowitsch, Clara, 62.
 Clément-Larousse 93. 94. 95. 97. 98. 99.
 Coates, Albert, 49. 179. 382.
 Coates, John, 122.
 Cocchi 98.
 Cocq, Amelia, 125.
 Coleridge-Taylor, Samuel, 122. 255.
 Colla, G., 96. 98.
 Collignon (Sänger) 109.
 Colonne-Konzerte 125.
 Concerts populaires (Brüssel) 59.
 Concertgebouw-Orchester 182.
 Conforti 98.
 Conti, F. B., 98.
 Conus 175.
 Corelli, Arcangelo, 256.
 Corneille, Pierre, 151. 154.
 Cornelis 182.
 Cornelius, Peter, 30. 35. 53. 126. 186. 255. 283. 359. 360.
 Cornell, Louis, 185.
 Correggio, Antonio, 164.
 Cortolezis, Fritz, 254.
 Cortot, Alfred, 121. 255.
 Costanzi 98.
 Cotreuil (Sänger) 251.
 Couperin, François, 242.
 Courvoisier, Walter, 125.
 Covent Garden Oper 49. 179.
 Coward, Henry, 255.
 Crawford, Grace, 125.
 Cremieux 52.
 Cropper, Sybil, 255.
 Crystal Palace Orchestra and Choir 122.
 Curcio, G. M., 98.
 Curti, Franz, 188.
 Czartoryski, Fürst, 157.
 Dach, Simon, 310.
 Dachs, Josef, 156.
 Dahlmann, Hans, 178.
 Dahmen, Charlotte, 189.
 Daman (Sänger) 109.
 v. Dameck, Hjalmar, 115.
 Dassori 93.
 Davey, Murray, 256.
 David, Ferdinand, 67. 71. 72. 73. 74. 155. 163. 174.
 Davies, Gwynne, 255.
 Davison, J. W., 192.
 Davisson-Quartett 62. 119.
 Dayas, Karin, 120.
 Debroux, Joseph, 125.
 Debüser, Tiny, 188.
 Debussy, Claude, 26. 36. 44. 56. 57. 60. 108. 119. 122. 125. 182. 256.
 Dechert, Hugo, 56.
 Decker, Jacques, 177.
 Degler, Josef, 179.
 Degtiarew 123.

- Dehmlow, Hertha, 371.
 Delius, Frederick, 60. 64. 121.
 123. 127. 187. 254. 255.
 Delorme (Librettist) 113.
 Demetrescu, Theophil, 63.
 Demets, E., 43. 45.
 Denzler, Robert, 114.
 Derichs, Mathieu, 179.
 Dessoff, Gretchen, 60.
 Dessoff, Otto, 157.
 Deutsch, Piet, 184. 185.
 Devrient, Eduard, 25.
 v. Diaghilew, Sergei Baron, 49.
 312.
 Diestel, Meta, 123.
 Dietrich, Albert, 55.
 Disclez, Josef, 124.
 Dit-Beraneck, Lilli, 51.
 Dittersdorf, Karl, 60.
 Dittrich, Rudolf, 368.
 Dobbert, Pauline, 123.
 v. Dohnanyi, Ernst, 62. 63. 115.
 118. 122. 188. 253.
 Dohrn, Georg, 186.
 Doktor, Karl, 61. 186.
 Dolega-Kamienski, Lucian, 383.
 Dolina, Maria, 63.
 Donizetti, Gaetano, 102. 378.
 Donndorf, Peter, 127.
 Donner, Joh. Jak. Chr., 226.
 Dopler, Marie, 50.
 Dopfer, Cornelis, 182.
 Doriani (Sängerin) 249. 250.
 Dorn, Heinrich, 294.
 Dörwald, Lotte, 110.
 Dowson, Ernest, 187.
 Draeseke, Felix, 61. 114.
 Draghi, A., 98.
 Dramsch, Gustav, 51.
 Draper, Charles, 122.
 Droscher, Georg, 109.
 Dub, Fritz, 50.
 Dubassow 64.
 Dubois, Théodore, 57.
 Dubuque 62.
 Ducas (Pianistin) 126.
 Ducasse, Roger, 63. 125.
 Dukas, Paul, 190. 256.
 Duller, Eduard, 102.
 Dührkoop 320.
 Dumack, Louis, s. Toten-
 schau XIII. 15.
 Duni, E. R., 96.
 Dunst, Fr. Ph., 154.
 Duparc, Henri, 43.
 Durand & Fils 44.
 Durigo, Ilona, 123. 126. 187. 191.
 v. Dusch, Alexander, 44.
 Duttlinger, Ilse Veda, 118. 120.
 Dux, Claire, 49. 183.
 Dvořák, Anton, 54. 122. 185.
 187. 255. 256.
 van Dyck, Ernest, 109.
 Dyck, Felix, 53.
 Ebel, Arnold, 44. 116.
 Ebel-Wilde, Minna, 116.
 Ebell, Hans, 63. 190.
 Eberscht, Juda, 42.
 Ebert, Adolf, 4.
 Ebner, Karl, 124.
 Eckermann, Joh. Peter, 24.
 Eckermann (Pianist) 80.
 Eden, Irene, 177.
 Edvina (Sängerin) 251.
 Ehlers, M., 186.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 124.
 Eisele, Anny, 189.
 Eisenberger, Severin, 189.
 Eisner, Bruno, 128.
 Eisrich 98.
 Eitner, Robert, 94.
 Elb, Margarete, 177.
 Elgar, Edward, 122. 254.
 Elischer, Balthasar, 156.
 Elischer, Minna, 155.
 Elischer, Prof., 155.
 Ellger, Hilde, 184.
 Ellis, F. B., 254. 255. 256.
 Enderlein, Emil, 177. 187.
 Enderling, Paul, 215.
 Engel, Werner, 183.
 Engell, Birgit, 109.
 Engels (Maler) 112.
 Engelsmann, Walter, 124.
 Englerth, Gabriele, 52.
 Enstratiou (Pianist) 126.
 Epaneschnikowa, Vera, 123.
 Epstein, Richard, 122. 123.
 Epstein, Lonny, 60.
 Epstein-Benenson, Vera, 58.
 Erb, Karl, 50. 114. 186.
 Erb, J. M., 126.
 Erbicano, Constanta, 116.
 Ergo, Emil, 172.
 Eriksson 43.
 Erler-Schnaudt, Anna, 61. 120.
 Erleroix, Margarete, 113.
 Ermold, Ludwig, 177.
 Ertel, Paul, 58.
 Erwin 49.
 Eschmann, J. C., 42.
 Espenhahn, Fritz, 115.
 Esposito 122.
 Essek, Paul, 192.
 Etienne (Librettist) 28.
 Euripides 256.
 Euterpe-Konzerte 67.
 Evers, Emil, 188.
 Fagge, Arthur, 121.
 Fährbach, Alfred, 178.
 Fährmann, Hans, 118. 176.
 Falck, Martin, 104.
 Falkenberg, Nina, 178.
 Fanto, Leon, 111.
 Färber, Ernestine, 50.
 Farinelli 98.
 Farrington, Joseph, 255.
 Fauré, Gabriel, 43. 44.
 Feddersen, Friedrich, 334.
 Federici, Vinc., 97.
 Feinberg 123.
 Feinhals, Fritz, 178. 253.
 Felici, Al., 98.
 Ferchow, Angelika, 189.
 Ferradini 98.
 Ferrandini 98.
 Ferrari-Fontana (Sänger) 251.
 Ferrier, Paul, 112.
 Fétis, F. J., 19. 93.
 Feuermann, Sigmund, 183.
 Fiebig, Hugo, 186.
 Fiedler, Max, 115.
 Finazzi 98.
 Fioravanti, Val., 97. 98.
 Fioravanti, Vinc., 98.
 Fioré 98.
 Fiorillo, Ignazio, 98.
 Fischer, Albert, 188.
 Fischer, Hildegard, 110.
 Fischer, Paula, 124.
 Fischer, Richard, 182. 186.
 Fischer, S., 41.
 Fischer, Walter, 384.
 Fischetti 98.
 Fitzner-Quartett 55. 190.
 Fiuren-Dahl, Henrik, 63. 126.
 Fleck, Fritz, 56.
 Fleischer, Arthur, 179.
 Fleischer-Edel, Katharina, 188.
 de Flers 250.
 Flesch, Carl, 174. 383.
 v. Flotow, Friedrich Frhr., 28.
 Fock, Dirk, 107. 119.
 Foerstel, Gertrude, 62. 120. 126.
 188. 189. 191.
 Fokin, Michel, 313.
 Foll, Ferdinand, 367.
 Fönß, Johannes, 49. 50. 179.
 Forberg, Rob., 176.
 Forchhammer, Ejnar, 179. 371.
 Forsell, John, 51. 126.
 Förster, Oskar, 382.
 Forti, Elena, 177.
 Foster, Muriel, 122. 255.
 Fourdrain, Felix, 251 („Madame
 Roland“. Uraufführung in
 Paris).
 Francki 98.
 Franck, César, 120. 123. 125.
 189. 190. 252. 254. 255.
 Fragonard, Jean Honoré, 279.
 Frank 120.
 Franke, Fr. W., 188.
 Fransella, A., 122.
 Franz, Richard, 177.
 Franz, Robert, 67. 155. 160.
 161. 162. 283.
 Frauenchor, Dessoff'scher, 60. 187.
 Frauenchor, Essener 196. 372.
 Frederiksen, T., 111.
 Freeman (Kupferstecher) 192.
 Freund, Maria, 61.

- Frey (Maler) 250.
 Freymark, Walter, 53.
 Friderici, Daniel, 115.
 Fried, Oskar, 124. 268.
 Friedberg, Karl, 62. 120. 128.
 188. 190. 196.
 Friede, R., 188.
 Friedländer, Ilse, 48.
 Friedman, Ignaz, 43. 63. 64.
 120. 125.
 Friedrich, W., 28.
 Friese (Verleger) 80.
 Frischen, Josef, 188.
 Fritsche, Max, 54.
 Fritt, Margarete, 121.
 Fritz, Reinhold, 180.
 Fritsch, E. W., 161. 245.
 Fröhlich, Alfred, 46. 371.
 Fröhlich, A., 116.
 Fuchs, Anton, 50. 323.
 Fuller-Maitland, J. A., 8.
 Funck, Therese, 59.
 Fürst, Helene, 117.
 Fürstner, Adolph, 197. 281.
 Gabrielli, N., 98.
 Gabrilowitsch, Ossip, 60. 125.
 126.
 Gade, Niels W., 43. 77.
 Gagliardi 98.
 Gaillard, Carl, 34.
 Galeffi, Carlo, 113.
 Galli-Curci 113.
 Galston, Gottfried, 63.
 Galuppi, Baldassare, 95. 96. 98.
 Ganz, Rudolph, 116. 120. 188.
 Gardi 98.
 Gardiner, Balfour, 255.
 Gardini, Berta, 188.
 Gareis, Josef, 47.
 Gasco, Alberto, 189.
 Gasparini, F., 98.
 Gast, Peter, 271.
 Gates, Lucy, 111.
 Gauntier, Margarete, 179.
 Gazette Musicale de Paris 17.
 Gazzaniga, G., 97. 98.
 Gebhardt 107.
 Geibel, Emanuel, 25.
 Geis, Josef, 50.
 Geiße-Winkel, Nikolaus, 52.
 Geißler, F. A., 320.
 Gelbart, Eduard, 187.
 Geloso-Quartett 256.
 Genast, Emilie, 164.
 Gentner, Karl, 47. 178.
 Gentner-Fischer, Else, 47.
 Georgesco, Georges, 57.
 Georgii, Walter, 62. 120. 127.
 Gerhardt, Elena, 255. 256.
 Gerhardt, R., 189.
 Gerhäuser, Emil, 180. 323.
 Gerhold (Sängerin) 126.
 Gerke, Anton, 79.
 de Germain, Adeline, 252.
 Gernsheim, Friedrich, 120. 188.
 Gerritsen von Roedel, Johannes,
 58.
 Gesangverein, Akademischer
 (Heidelberg), 120.
 Gesangverein, Basler, 114.
 Gesangverein, Rühlscher, 187.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Berlin) 53.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Wien) 165. 191. 365. 366.
 Gesellschaft für ästhetische
 Kultur (Frankfurt a. M.) 187.
 Gesellschaft, Musikalische
 (Köln), 60. 120. 188.
 Gesser, August, 179.
 Geßner, Adolf, 107.
 Gewandhauskonzerte 61. 67. 120.
 Gewandhausorchester 72. 73. 74.
 Geyer (Verleger) 23.
 Ghislanzoni, Antonio, 28. 250.
 Giacomelli 98.
 Giacosa, Giuseppe, 28.
 Gibson, Dora, 121.
 Gill, Allen, 122. 255.
 Gille, Karl, 127. 178. 188.
 Gillmann, Max, 50.
 Gilly (Sänger) 249. 250.
 Giordani, Giuseppe, 98.
 Giorni, Aurelio, 55.
 Gipser, Else, 124.
 Girod, Marthe, 126.
 Glaß, Louis, 43. 57. 189.
 Glazounow, Alexander, 63. 123.
 190.
 v. Glenck, Hermann, 127.
 Glinka, Michael, 123.
 Globberger, August, 62. 191.
 Glück, August, s. Totenschau
 XIII. 13.
 Gluck, Chr. W., 24. 26. 27. 37.
 42. 60. 120. 171. 301. 302.
 Gnecco, Francesco, 98.
 Godenne, Suzanne, 55. 63. 253.
 Godowsky, Leopold, 190.
 Goedecke, Leberecht, 54.
 Goedicke, Dorothy W., 119.
 Goethe, Joh. Wolfgang, 24. 30. 31.
 32. 95. 99. 106. 123. 148.
 186. 207. 299. 305. 334. 340.
 348. 351. 371. 381.
 Goetz, Hermann, 223.
 v. Goetz, Mary, 120.
 Goldmark, Carl, 55. 120. 124.
 165. 184. 187. 252. 383.
 Goldoni, Carlo, 109.
 Goldschmidt, Hugo, 41.
 Goldschmidt, Paul, 120. 124.
 125. 186.
 Golestan, Stan, 125.
 Golisciani, Enrico, 109.
 Gollanin, Ida, 58.
 Gollanin, Leo, 58. 184.
 Göllner, August, 118. 183.
 Göllich, Josef, 50.
 Goltz, Alfred, 110.
 v. Gompertz-Bettelheim, Caroline,
 165.
 van Gorkom, Jan, 46.
 Gorn, Kurt, 186.
 Gorter, Albert, 179.
 Gotthardt, Karl, 48.
 Götze, Franz, 72.
 Götze, Marie, 180. 186.
 Gounod, Charles, 28. 31. 124.
 178. 255. 300.
 Gozzi, Carlo Graf, 34.
 Grädener, Hermann, 127.
 Graener, Paul, 60.
 Graf-Quaglio, Olga, 58.
 Gram, Peder, 57.
 Granados, Enrique, 43.
 Graun, Karl Heinrich, 187.
 Gravina, Blandine Gräfin, 352.
 Gravina, Gilbert Graf, 59. 352.
 Greene, Plunket, 256.
 Gregor, Hans, 51. 52.
 Gregori, Ferdinand, 191.
 Grenville, Lilian, 250.
 Gretschaninow, Alexander, 123.
 Gretscher, Philipp, 61.
 Grevenberg, Julius, 47.
 Grieg, Edvard, 45. 56. 119. 176.
 253. 383.
 Griepenkerl, Robert, 22.
 Groß, Carl, 111.
 Groß, Gisella, 115.
 Grümmer, Paul, 61. 117. 186.
 367.
 Grünfeld, Heinrich, 55.
 Gruselli, Fritz, 178.
 Gubitz, Friedrich Wilhelm, 149.
 154.
 Guglielmi, P., 96. 98.
 Guide 46.
 Gülle, P., 128.
 Gumbert, Ferdinand, 58.
 Gunst, Eugen, 123.
 Günzburg, Raoul, 249. 250. 251.
 Günzburg-Oertel, Elisabeth, 184.
 Gura, Hermann, 63. 120. 126.
 184.
 Gürzenich-Chor 188.
 Gürzenich-Konzerte 60. 120. 188.
 Gürzenich-Quartett 188.
 Gütersloh, Alice, 126.
 Gutheil, Gustav, s. Totenschau
 XIII. 15.
 Gutheil-Schoder, Marie, 112. 182.
 Gutmann, Albert, 270.
 Guttman, Wilhelm, 117. 120.
 Gutzmann, Hermann, 173.
 de Haan-Manifarges, Pauline,
 182.
 Haas, Joseph, 43. 63. 195. 211.
 256 (Bild). 372.
 Haas, Philipp, 124.
 Habich, Eduard, 48.

- Hadik, Caroline Gräfin, 127.
 Hadwiger, Alois, 111. 382.
 Haehner, Paul Ernst, 62.
 Hagel, Richard, 121.
 Hagen, Adolf, 346.
 Hagen, Fricks, 252.
 Hagen, Otfried, 177. 186.
 Hainauer, Julius, 167. 347.
 v. Haken, Max, 119.
 Halbaorth, Bella, 47.
 Halévy, J. F. E., 28.
 Halévy, Ludovic, 28.
 Hallr, Karl, 345.
 Halm, August, 375.
 Hamlin, George, 119. 190.
 Handel, Georg Friedrich, 22. 58.
 60. 107. 114. 117. 148. 173.
 188. 247. 254. 302. 366.
 Handl, Jakob, 240.
 Hänisch, Lucie, 183.
 Hannß, C., 120. 188.
 Hanslick, Eduard, 157. 161. 243.
 Hansen, Emil Robert, 118.
 Hansen, Wilhelm, 43. 45.
 Harmonie (Magdeburg) 61.
 Harrison, May, 115.
 Hart, Heinrich, 360.
 Hartmann, Elise, 177.
 Hartmann, Georg, 109.
 Hartmann v. An der Lan-Hoch-
 brunn 186.
 Hasse, Joh. Adolf, 96. 98. 318.
 Hasse, Karl, 187.
 Hassel, Hermann, 68. 69. 70. 71.
 Haßler, Alfred, 184.
 Haßler, Hans Leo, 115.
 Haßler 175.
 Hauptmann, Ernst, 75. 78. 160.
 Hauptmann, Gerhart, 57.
 Hauptmann, Moritz, 32. 75. 160.
 161. 162.
 v. Hausegger, Friedrich, 363.
 v. Hausegger, Siegmund, 104.
 114. 191. 195. 196. 209.
 256 (Bild). 268. 369. 372.
 Havemann, Gustav, 57.
 Haydn, Joseph, 55. 61. 62. 109.
 114. 118. 119. 120. 121. 123.
 124. 175. 189. 192. 199. 245.
 256. 283. 284.
 Haym, Hans, 187.
 Hebbel, Friedrich, 104.
 Hedgock, Walter W., 122.
 Hegar, Friedrich, 188. 223.
 Hegar, Johannes, 119. 124.
 Heger, Heinrich, 186.
 Heger, Robert, 51.
 Hegner, Paula, 256.
 Helfetz, Jascha, 63. 128.
 Heine, Heinrich, 35. 214. 370.
 Helnemann, Ernst, 325. 331.
 Heinrichen, Joh. David, 172. 173.
 Heinrich von Neustadt 170.
 Hekking, André, 126.
 Heldy (Sängerin) 250.
 Helfferich-Kalusay 186.
 Helgers, Otto, 180.
 Helling, Ilse, 188.
 Hellmesberger, Joseph, 157.
 Hempel, Frida, 379.
 Henckell, Karl, 360. 362.
 Henning 107.
 Henke, Waldemar, 109.
 Hennequin (Librettist) 113.
 Hennecay, Swan, 43. 45.
 Henrichsen, Roger, 119.
 Hensel, Heinrich, 179.
 Henselt, Adolf, 67. 79. 80. 82.
 155. 378. 384 (Abbildungen).
 Henselt, Rosalie, 82.
 Herder, Joh. Gottfried, 310.
 Hermann, Dora Renata, 124.
 Hermann, Hans, 55. 184.
 Hermann, Paul, 186.
 Hermannus Contractus 169.
 Hernig, Kurt, 118.
 Hérolf, L. J. F., 42.
 Herold, Wilhelm, 46.
 Herpen, Charlotte, 127.
 Herper, Frida, 111.
 Herrmann, C., 189.
 Heß, Ludwig, 127. 185. 253.
 Heß, Otto, 382.
 Heß, Willy, 56.
 Heß-Quartett 115.
 Hesse, Max, 94.
 Hesselbarth 190.
 Heuberger, Richard, 223.
 Heyde, Erhard, 62. 124.
 Heydrich, Bruno, 178 („Der Zu-
 fall.“ Uraufführung in Halle).
 Heymann-Engel, Sophie, 60.
 Heyner, Herbert, 255.
 Heyse, Paul, 375.
 Hielscher, Hans, 186.
 Higgings-Russel 251.
 Hildach, Eugen, 119.
 Hildebrand, Camillo, 114. 183.
 Hildebrand, Maria, 58.
 Hilgermann, Laura, 52.
 Hilgers, Margarete, 118.
 Hiller, Ferdinand, 67. 74. 75.
 155.
 Hiller, Joh. Adam, 41.
 Hinze-Reinhold, Bruno, 107.
 Hiribert (Sängerin) 249.
 Hirschberg, Leopold, 192.
 Hirschberg, Ludwig, 57.
 Hirschfeld, Robert, s. Toten-
 schau XIII. 15.
 Hirschmann, Henri, 112.
 Hirt, Fritz, 120.
 Hirt, Luise, 186.
 Hirte, A., 184.
 Höberg 43.
 Hochfeldt, Hans, 249.
 Hock-Quartett 60.
 Hoeberg, A., 111.
 Hoeberg, G., 189.
 Hoehn, Alfred, 63.
 v. Hoeßlin, Franz, 63.
 v. Hoeßlin, Walter, 124. 190.
 Hoettges, Richard, 48. 179.
 Hoffmann, Baptist, 109.
 Hoffmann, E. T. A., 25. 26. 54.
 Hoffmann-Onegin, Lilly, 189.
 Hofkapelle (Braunschweig) 185.
 Hofkapelle (Dresden) 346.
 Hofkapelle (Stuttgart) 126.
 Hofmann, Josef, 190.
 v. Hofmannsthal, Hugo, 26. 278.
 280. 281. 312.
 Hofmüller, Max, 187. 189.
 Hofopernchor (St. Petersburg)
 190.
 Hofoperntheater, K. K., 51.
 Hoforchester (Karlsruhe) 254.
 Hoforchester (München) 124. 189.
 Hofstötter, Josefine, 253.
 Hoftheaterkonzerte (Dresden) 59.
 Hof- und Domchor (Berlin) 151.
 154. 184.
 Holbrooke, Joseph, 122. 255. 256.
 Hölderlin, Friedrich, 62. 120.
 Hollenberg, Otto, 124.
 Holm, Ludwig, 189.
 v. Holstein, Hedwig, 166.
 v. Holst, Gustav, 255. 256.
 Hoppen-Quartett 188.
 Hörburger 303. 345. 348.
 Hörder, Käte, 116.
 Hörnig, Otto, 187.
 Hornebrag, Beatrice, 63.
 Horstmann, Heinrich, s. Toten-
 schau XIII. 17.
 v. d. Hoya, Amadeo, 377.
 Huber-Anderach, Theodor, 195.
 196. 200. 256 (Bild). 371.
 Huberman, Bronislaw, 55. 62.
 114. 121. 123. 126. 186. 252.
 Hug & Co., Gebrüder, 42.
 Hughes, Edwin, 124.
 Hugo, Victor, 112. 181.
 Hühnerfürst, B., 188.
 Hummel, Joh. Nep., 80. 98.
 384.
 Humperdinck, Engelbert, 123.
 300.
 Huncker, James, 283.
 Huré 120.
 Hudla, Udo, 125.
 Hutt, Robert, 46. 49.
 Ibsen, Henrik, 261.
 Ifert, August, 343.
 Igoumnow, Konstantin, 123.
 Illica, Luigi, 28.
 Illing, Arthur, 323.
 Illingworth, Marguerite, 125.
 Illmer, Gustav, 55.
 d'Indy, Vincent, 120. 177. 189.
 Innocenz III., Papst, 169.
 Iossanguine, G., 96. 98.

- Irrgang, Bernhard, 53. 184. 367.
 Isaac, Heinrich, 115.
 Ishikawa 216.
 Isouard, Niccolo, 42. 60.
 Istel, Edgar, 24. 326. 327.
 Ivogün, Marie, 124.
 Jacobsen, Jens Peter, 61.
 Jadowker, Hermann, 111. 114. 188.
 Jäger, Ludwig, 62.
 Jäger, R., 189.
 Janczak, Wala, 177.
 Jaques-Dalcroze, Emile, 115.
 Jaques-Dalcroze, Nina, 114.
 Jehin, Léon, 251.
 Jelenko, Siegfried, 48.
 Jelinek, Franz, 367.
 Jemnitz, Alexander, 196. 214. 256 (Bild). 371.
 Jenkins, Cyril, 122.
 Jensen, Adolf, 67. 155. 166. 167. 287.
 Jerschoff, Ivan, 63.
 Jervis-Read, H. V., 255.
 Jiránek, Josef, 174.
 Jicha, Susanne, 252.
 Joachim, Joseph, 23. 74. 115.
 Johannsson, Ebba, 56.
 Johnen, Kurt, 58.
 Johnsson, Adolfa, 115.
 Jommelli, Nicolo, 96. 98.
 Jongen, Joseph, 43.
 Jones, Dilys, 254.
 Jones, Howard, 256.
 Jonsson, Greta, 49.
 Jordan, Tony, 120.
 Josephi, Gottlieb, 58.
 Journet (Sänger) 249. 250.
 Joutard-Loevensohn, Flora, 183.
 Jovanovics, Carola, 52.
 Jullien, René, 174.
 Jung, Wilhelm, 110.
 Jung-Geyer, Steff, 63.
 Juon, Paul, 116. 122. 124.
 Jürgens, Fritz, 184.
 Kaehler, Willibald, 113.
 Kaempfert, Anna, 119. 126.
 Kaempfert, Max, 60. 187.
 Kainz, Josef, 44.
 Kahn, Robert, 58. 117. 381.
 Kahnt Nachf., C. F., 104. 176.
 Kalbeck, Max, 325. 326.
 Kalkmann, Charlotte, 58.
 Kammermusikvereinigung, Kölner, 60.
 Kander, Hugo, 254.
 Kandi, Eduard, 110.
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 53. 114.
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 59. 186.
 Kapelle, Kgl. (Hannover), 188.
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 188.
 Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 189.
 Kapp, Julius, 245. 246.
 Kappel, Gertrud, 179.
 Kard, Rudolf, 43.
 Karg-Elert, Sigfrid, 107. 118. 252.
 Karle, Prof., 254.
 Karłowicz, M., 54.
 Kartell der freien Volksbühnen 183.
 Kase, Alfred, 61. 112.
 v. Kaskel, Karl, 27. 46.
 Kauffmann, Hans, 249.
 Kaun, Hugo, 106. 114. 175.
 Kautsky, Hans, 178.
 Keller, Hans, 112.
 Keller, Hermann, 62.
 Keller, Robert, 15.
 Kempter, Lothar, 64 (Bild).
 Kendall, Catherine, 123.
 Kendelényi 156.
 van Kerle, Jakob, 124.
 Kerridge, William H., 185.
 Kessel, Franz, 223.
 Kessissoglu, Angelo, 127.
 Keßler, Harry Graf, 281. 312.
 Keurvels, Edward, 114.
 v. Keußler, Gerhard, 251. 252 („Gefängnisse“, Uraufführung in Prag).
 Kewitsch, Willi, 186.
 Kiefer, Heinrich, 187.
 Kieß, August, 49.
 Kienzl, Wilhelm, 34.
 Kilian, Theodor, 124.
 Kirchberg, Franz, 173.
 Kirchenmusikertag, I. Preußischer Evangelischer, 184.
 Kirchhoff, Walther, 115. 184. 188.
 Kirchner, Otto, 162. 163.
 Kirchner, Theodor, 67. 155. 162. 163. 164.
 Kirnberger, Joh. Philipp, 107.
 Kirschfeld, Alfred, 63.
 Kiß, Johanna, 188.
 Kittel, Hermine, 182.
 Kitzig, Jenny, 188.
 Kiurina, Berta, 52.
 Klatte, Wilhelm, 216.
 Klausner, Otto, 180.
 Klein, Lidus, 192.
 Klein, Max, 52.
 Kleinecke, Walther, 367.
 v. Kleist, Heinrich, 61.
 v. Klenau, Paul, 177.
 Klengel, Paul, 117.
 Klingler, Fridolin, 117.
 Klingler, Karl, 117. 126. 184.
 Klingler-Quartett 54. 116. 126. 188. 383.
 Klinger, Friedrich Maximilian, 31.
 Klinghammer, Erich, 112.
 Kloos 187.
 Kloos-Müller 187.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 149. 150. 153. 154. 308.
 Kluger, Josef, 240.
 Knappertsbusch, Hans, 111.
 Knauer, Georg, 62.
 Kneisel, A., 252.
 Knoch, Ernst, 111. 189.
 Knoche, Emmy, 56. 186.
 Knote, Heinrich, 110. 382.
 Knüpfer, Paul, 49.
 Koboth, Irma, 186.
 Koch (Sängerin) 76. 77.
 Kochanski, Paul, 54. 120.
 v. Köchel, Ludwig, 60. 115. 124. 174. 183.
 Kochen, Pancho, 254.
 v. Koczalski, Raoul, 64.
 Koechlin, Charles, 125. 126.
 Kofler, Leo, 173.
 Kogan 123.
 Köhler, W., 105.
 Kolkmeier, Hans, s. Totenschau XIII, 17.
 Komachi, Inono, 216.
 König, Guillaume, 59. 187.
 v. Königslöw, Frau, 75.
 Konstantin, Großfürst v. Rußland, 123.
 Konzerte, Philharmonische (Berlin), 115. 346. 349.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 58.
 Konzerte, Philharmonische (Freiberg i. S.), 187.
 Konzerte, Philharmonische (Moskau), 123.
 Konzertgesellschaft (Elberfeld) 187.
 Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 62. 189.
 Konzertverein (München) 123. 124.
 Konzertverein (Wien) 127. 190. 191.
 Konzertverein, Dänischer, 189.
 Konzertvereinsorchester (München) 189.
 Konzertvereins-Quartett, Wiener, 60.
 Kopfermann, Albert, s. Totenschau XIII, 18.
 Kopp, Annie, 110.
 Koppossowa, Katharina, 123.
 Kopsch, Julius, 196. 216. 256 (Bild). 371.
 Körner, Julie, 252.
 Körner, Theodor, 95. 99.
 Korngold, Erich W., 59. 60. 62. 123. 126. 188. 253. 383.
 Körschgen, Auguste, 188.
 Koschat, Thomas, s. Totenschau XIII, 17. 384 (Bild).
 Kosman, Alexander, 196.
 Koß, Karl, 47.

- Kothe, Robert, 105.
 v. Kotzebue, August, 95. 99.
 Kozeluch, Leopold, 97.
 Krämer, Christian, 47.
 Kranich (Maschinenriedirektor) 251.
 Krasselt, Rudolf, 249.
 Kraus, Ernst, 46.
 v. Kraus, Felix, 62. 187. 190. 367.
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 62. 189. 367.
 Krause, Max, 186.
 Krebs, Carl, 323.
 Krebs, Joh. Ludwig, 107.
 Krehl, Stephan, 57.
 Kretschmar, Hermann, 366.
 Kreutzer, Leonid, 55. 116.
 Kricka, Jaroslav, 43. 44. 183.
 Krieger, J. G., 98.
 Kris, Emeric, 183.
 Kroemer, Richard, 54. 57. 384.
 Kronen, Franz, 179.
 Krug-Waldsee, Josef, 61.
 Kruis, Vera, 190.
 Krygell 107.
 Kufferath 46.
 Köhlborn, Heinrich, 126.
 Kuhnau, Johann, 172.
 Kuiler, Kor, 45.
 Kulenkampf, Julius, 177.
 Kurt, Melanie, 49.
 Kussewitzki, Sergei, 63. 123. 190.
 Kussewitzki-Konzerte 63.
 Kußnezow, Marie, 249. 250. 314.
 Kustodiowa, F., 123.
 Kutzschbach, Hermann, 59. 177. 186.
 Kuyper, Elisabeth, 53.
 Kwast-Hodapp, Frida, 114.
 van Laar, Louis, 119.
 Lachmanski - Schaul, Helene, 117.
 Lachner, Franz, 75.
 Lacueille, Constanze, 61.
 Lalo, Edouard, 345.
 La Mara 379.
 Lamb 187.
 Lambinon, Nicolas, 54.
 Lambrino, Telemaque, 120. 188.
 Lamm-Muggendorf, Albert, 104.
 Lamond, Frederic, 62. 121. 186. 190. 255. 256.
 Lamote de Grignon, J., 56.
 Lamoureux-Konzerte 125.
 Lampe, Walther, 53. 124.
 Lampugnani, G. B., 96. 98.
 Landesmann, Nadine, 117.
 Landry, Paul, 186.
 Lange, Hans, 177.
 Langendorf, Frida, 46. 113.
 Lange-Wipfler, Adolf, 188.
 Lange-Wipfler, Milly, 188.
 Langley (Sänger) 255.
 Lassen, Eduard, 297. 298. 300. 303. 347. 353.
 Lasson, Per, 43.
 Latilla, Gaetano, 98.
 Lattès, Marcel, 179.
 Lathrop (Sängerin) 255.
 Laubenthal, Rudolf, 110. 249.
 Lauenstein, Ernst Ludwig, 186. 188.
 Lauer-Kottlar, Beatrice, 254.
 Läufer (Pianistin) 125.
 Lauprecht-van Lammen, Mientje, 59. 120. 124. 187. 188.
 Laurischkus, Max, 117. 253.
 Lautenburg, Siegmund, 323.
 Lauwereyns 250.
 Leander, Richard, 176.
 Lechner, Leonhard, 115.
 Leconte de Lisle 125.
 v. Ledebur, Annie, 183.
 Lederer, Felix, 61.
 Lederer, Hugo, 320.
 Leffler, Robert, 46.
 Leffler-Burckard, Marta, 125.
 Leffler, Minna, 52.
 Lehmann, Ernst, 110.
 Lehrergesangverein (Breslau) 186.
 Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 119.
 Lehrergesangverein (München) 124. 189.
 Leichtentritt, Hugo, 41. 60. 185.
 Leisner, Emmi, 114. 189. 196.
 Lekeu, Guillaume, 189.
 Lemlin, Laurentius, 115.
 v. Lenbach, Franz, 128.
 Lendvai, Erwin, 59. 108. 196. 215. 256 (Bild). 372.
 Leo 98.
 Léonard, Hubert, 17.
 Leoncavallo, Ruggiero, 34. 179.
 Leonhardt, Carl, 179.
 Leopold, Ralph, 63.
 Lerch, Eduard, 124.
 Leroux, Xavier, 112. 113.
 Lert, Ernst, 112.
 Leschetitzky, Thérèse, 117.
 v. Leskyen, Gabricle, 178.
 Leßmann, Eva, 182. 383.
 Lett, Phyllis, 255.
 Leuckart, F. E. C., 161. 209.
 Levi, Hermann, 284. 325. 326. 329. 330. 375.
 Levizki, Mischa, 56.
 Lewicki, Ernst, 124.
 Lhévinne, Joseph, 55. 118. 122.
 Liachowsky, Waldemar, 119.
 Liapounow, Sergei, 175. 176.
 Lie, Sigurd, 43. 56.
 Lieban, Julius, 110.
 Liederhalla (Karlsruhe) 254.
 Liederkrantz (Berlin) 116.
 Liederkrantz (Frankfurt) 187.
 Liederkrantz (Mannheim) 62.
 Liepe, Emil, 58.
 Lind, Jenny, 17.
 Lindberg, Helge, 125.
 Lindemann, Fritz, 54. 183.
 Lindholm, Karin, 119.
 Lindner, Edwin, 186.
 Lindner, Eugen, 300.
 Linkenbach, Henny, 125.
 Lipkowska (Sängerin) 249. 250.
 Lissauer, Fritz, 119.
 Lißmann, Eva Katharina, 186.
 Liszt, Franz, 16. 17. 22. 23. 45. 53. 56. 60. 63. 71. 72. 73. 74. 80. 107. 114. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 160. 186. 187. 190. 192. 243. 245. 247. 253. 255. 294. 296. 298. 302. 303. 317. 345. 346. 349. 355. 374. 379. 384.
 Liszt-Museum 71.
 Liszt-Verein (Leipzig) 346. 350.
 Litoff, Henry, 16 ff (H. L.). 64 (Bild).
 Litvinne, Felia, 249.
 Llobet, Miguel, 63.
 Lobe, J. C., 29 ff. 33.
 Loevensohn, Marix, 55. 57. 116. 117. 118. 119. 183. 189.
 Loevensohn-Konzerte 57. 185.
 Loewe, Carl, 45. 61. 63. 120. 126. 184. 188. 253. 283.
 Lohfing, Max, 48.
 Lohfing, Robert, 50.
 Lohse, Otto, 112. 177.
 Löltgen, Adolf, 177.
 London Choral Society 121.
 London String Quartet 122. 256.
 London Symphony Orchestra 121. 255.
 London Trio 122. 256.
 Lordmann, Peter, 249. 382.
 Loreley Choral Society (London) 255.
 de Lorey, E., 250.
 Lortzing, Albert, 26. 29 ff. 33. 177. 289.
 Lothar, Rudolph, 27.
 Louys, Pierre, 125.
 Lövdal, Daniel, 119.
 Löwe, Ferdinand, 62. 123. 127. 189. 192.
 Löwenstein, Artur, 59.
 Loyonnet, Paul, 125.
 Lücke, Emil, 50.
 Ludwig, M., 189.
 Ludwig, Valentin, 383.
 Lundberg 43.
 Lundquist (Verleger) 43.
 Lunn, Kirkby, 121.
 Lüttsch, Waldemar, 61.

- Luze, Karl, 367.
 Lysen, Dick, 192.
 Maas, Ethel, 122.
 Mac Cunn, Hamish, 121.
 Mc Innes, J. Campbell, 256.
 Mack, Friedrich, 187.
 Mackay, John Henry, 360.
 Mackinlay, Jean, 256.
 Macnez, Umberto, 113.
 Madrigalchor (Braunschweig) 186.
 Madrigalchor des Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik (Berlin) 115.
 Madrigalvereinigung, Barthsche, 61.
 Maeterlinck, Maurice, 26. 183.
 Maggiore 99.
 Magliani (Tänzerin) 250.
 Magnenat 249. 250.
 Magnette, Paul, 64.
 Magni, P., 99.
 Mahler, Gustav, 63. 123. 125. 127. 180. 191. 254. 261. 263. 266. 268. 348. 368.
 Maier, Paul, 109.
 Maikl, Georg, 182.
 Maison du Lied (Moskau) 123.
 Maitland, Robert, 121.
 de Majo, G. Fr., 96. 99.
 Malipiero, G. Fr., 189.
 Malkin, Joseph, 115. 116.
 Malten, Therese, 375.
 v. Maltzew, C., 105.
 Maly-Motta, Rudolf, 110.
 Mancini, Francesco, 98.
 Mandler, Ernst, 64.
 Manelli, Francesco, 98.
 Manén, Joan, 56. 60. 61. 124.
 Manger, Rudolph, 81. 82.
 Mango 98.
 Mangold, Karl Amand, 102.
 Mann, Josef, 52.
 Manna, G. 96. 99.
 Männerchor, Schulerscher, 119.
 Männergesangverein (Straßburg i. E.) 126.
 Männergesangverein, Kölner, 188.
 Männergesangverein, Spitzerscher, 186.
 Männergesangverein, Wactzoldischer, 186.
 Mannschedel, Reinhardt, s. Totenschau XIII. 13.
 Mannstädt, Franz, 52.
 Mannstein, Heinrich Ferdinand, 342.
 Manz, Berta, 56.
 Marchesi, Blanche, 122.
 Marck-Lüders, Louise, 382.
 Marcoux (Sänger) 251.
 Marinelli 99.
 Marino, S., 97.
 Maroini (Sänger) 249. 250.
 Marnac, Jane, 113.
 Marschner, Heinrich, 24. 25.
 Marteau, Henri, 120. 174. 188.
 Martersteig, Max, 112.
 Martin, Julius, 47.
 Martin, Vic., 99.
 Martinelli (Sänger) 249. 250.
 Marx, Berthe, 114.
 Marx, Joseph, 120.
 Mason-Chor, Edward, 255.
 Massenet, Jules, 111. 249. 251.
 Masson, Fernand, 125.
 Matkowsky, Adalbert, 44.
 Mattei, Tito, s. Totenschau XIII. 15.
 Mattiesen, Emil, 196. 216. 256 (Bild). 371.
 Maurer, J. M., 99.
 Maurer, L. W., 99.
 Maximilian I., Kaiser, 170.
 Mayer, Marcelle, 125.
 Mayer-Olbrich, Marie, 110.
 Mayr, Richard, 182.
 Mayrhofer, Robert, 172.
 Mazza 99.
 Mazzoni, A. M., 96. 98.
 Meader, George, 120.
 Medtner, Nikolaus, 64. 123.
 Méhul, E. N., 42. 49.
 Meier, Hans, 188.
 Meilhac, Henri, 28.
 Meißner, Lorle, 58.
 Meißner, Fr. (Sängerin), 109.
 Melani 99.
 Melzer, Josef, 186.
 Mendelssohn, Felix Robert, 55. 115.
 Mendelssohn Bartholdy, Cäcilie, 80.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 25. 32. 42. 58. 80. 114. 121. 126. 174. 182. 183. 245. 246. 253. 255. 285. 289. 317. 360. 379. 383.
 Mengelberg, Willem, 121. 182. 255.
 Menzinsky, Modest, 180. 382.
 Mercadante, S., 97.
 Merian, Emilie, 164.
 Merikanto 123.
 Merkel, Emmy, 111.
 Merlen 20.
 Merrem, Grete, 177.
 Merter ter Mer, Max, 179.
 Messchaert, Johannes, 120. 182. 186. 191. 334 ff (Die Elemente der Stimmbildung M.s).
 Messenger, André, 250.
 Metastasio, Pietro, 94. 95. 97.
 Meyer, Fr. W., 290.
 Meyer, Theodor, 20.
 Meyer (Verleger) 20. 22.
 Meyer, Frau, 21. 22.
 Meyerbeer, Giacomo, 17. 18. 27. 146 ff (M.s religiöse Tonwerke). 192 (Bilder). 246. 286. 300. 376.
 Meyer-Lutz 98. 99.
 Meyer-Radon, Walter, 54. 116. 118. 119. 371.
 Meyerowitz, Felix, 384.
 Miaskowsky, N., 123.
 Miassin, Leonid, 314.
 Mikorey, Franz, 185.
 v. Mikusch, Margarete, 58.
 v. Milde, Franz, 72. 73.
 v. Milde, Rosa, 72. 73. 297.
 Miller, William, 182.
 Mitchell, E., 122.
 Mitlacher, Ernst B., 116.
 v. Mlynarski, Emil, 53.
 Moeckel, Paul Otto, 188. 192. 196. 371.
 Moest, Rudolf, 179. 188.
 Moger, Gladys, 121.
 Mogilewski, Alexander, 64.
 Mogilewskaja, Lydia, 64.
 Mohwinkel, Hans, 113.
 Moisewitsch, Benno, 117.
 Molière 30. 33.
 v. Moltke, Hellmuth, 197.
 Mombelli, D., 96.
 Monachesi, Tito, s. Totenschau XIII. 17.
 Monnaie-Theater 46. 177. 250.
 Montemezzi, Italo, 251.
 Monteux-Konzerte (Paris) 125.
 Monteverdi, Claudio, 171.
 Monza, C., 99.
 Moodie, Alma, 120.
 Moor, Emanuel, 62.
 Moranzoni (Kapellmeister) 251.
 Morena, Berta, 49.
 Moreau, Gustave, 276.
 Moretti, Giovanni, 99.
 Morsztyn, Helene, 189.
 Mortellari 96.
 Mortelmans, Lodevijk, 114.
 Moscheles, Ignaz, 18. 19. 22.
 Mosenthal, S., 25. 154.
 Mossin 60.
 Moßhuchin 190.
 de la Motte-Fouqué, Friedrich Baron, 26.
 Mottl, Felix, 187. 300.
 Mottl - Faßbender, Zdenka, 46. 50.
 Motz, Georg, 376.
 Moussorgsky, Modest, 42. 117. 123.
 Mozart, W. A., 3. 24. 27. 28. 29. 32. 37. 41. 42. 53. 55. 56. 58. 60. 61. 109. 110. 115. 118. 119. 120. 122. 123. 124. 125. 126. 157. 162. 165. 174. 175. 183. 187. 188. 190. 192. 197. 242. 255. 261. 277. 283.

284. 285. 286. 303. 323 ff
(Karl Scheidemantel: *Meine Don Juan-Übersetzung*). 348. 365. 384.
Mozartverein (Dresden) 119.
Müller, Adolf, 119.
Müller, Elfriede, 383.
Müller, Jean, 110.
Müller, Otto, 176.
Müller, Peter, s. Totenschau XIII. 13.
Müller-Hartmann, Robert, 383.
Müller-Hermann, Johanna, 247.
Multerer, Lina, 118.
Münch, Ernst, 126.
Mund, Hermann, 179.
Murillo, B. E., 164.
Museumskonzerte (Frankfurt a. M.) 346.
Musik, Die (Zeitschrift), 57. 105. 107.
Musikakademie (Hannover) 188.
Musikalische Zeitung, Allgemeine, 16. 17.
Musikalische Zeitung, Wiener Allgemeine, 16.
Musikant, Georg, 250.
Musikfest (II. Lippisches) 384.
Musikgesellschaft, Allgemeine (Basel), 114.
Musikgesellschaft, Kaiserlich Russische, 63. 123. 190.
Musikkreis, Moskauer, 123.
Musiksammlung, Deutsche, 147.
Musikverein (Düsseldorf) 59.
Musikverein (Essen) 196. 253. 372.
Musikverein (Mannheim) 61.
Musikverein, Allgemeiner Deutscher, 74. 101. 195 ff (Zum 49. Tonkünstlerfest des A. D. M. in Essen). 360. 369 ff (49. Tonkünstlerversammlung des A. D. M.).
Musikzeitung, Allgemeine, 349.
Musikzeitung, Wiener, 17.
Mysliweczek 99.
Mysz-Gmeiner, Lula, 123. 124. 182.
Nachod, H., 61. 191.
Naef, Alfred, 124.
Nagel, A., 115.
Nahm-Fiaux, Adrienne, 114.
Napoleon I. 16.
Nasamume, Ohoyeno, 215.
Nasolini, Sebastiano, 99.
Nauber, Fr., 188.
Naumann, Otto, 195. 196. 201. 256 (Bild). 371.
Naumann, Joh. Gottlieb, 318.
Naumow, Nikolaus, 121.
Nawratil, Karl, s. Totenschau XIII. 15.
Nedbal, Oskar, 127.
Neitzel, Otto, 323.
Nekes, Franz, s. Totenschau XIII. 17.
Neovi, Saima, 119.
Neschdanowa, A., 190.
Neumann, Alexander, 58. 115. 117. 253.
Neumann, Mathieu, 188.
Neus, Jakob, 154.
New Symphony Orchestra (London) 121.
Ney, Elly, 53.
Nicodé, Jean Louis, 59.
Nicolai, Otto, 25. 31.
Zur Nieden, Margret, 58.
Nielsen, Carl, 43. 57.
Niemann, Walter, 120. 176.
Nieratzky, Georg, 192.
Niese, Carl, 325.
Nietzsche, Friedrich, 123. 271. 371.
Niggli 147.
Nigrini, Valeska, 112.
Nijnski, Wacław, 125. 314.
Nikisch, Amelie, 47 („Daniel in der Löwengrube“. Uraufführung in Hamburg). 48.
Nikisch, Arthur, 47. 61. 114. 115. 117. 244.
Nissen-Saloman, Henriette, 77.
Nobel, Jakob, 58.
Noelte, A. Albert, 116. 189.
Noordewier-Reddingius, Alida, 182. 367.
Nordica, Lillian, s. Totenschau XIII. 17.
Noren, Heinrich G., 59. 117.
Noren-Giertsen, Signe, 117.
Nosalewicz, Alexander, 191.
Noske, A. A., 45.
Nouguès, Jean, 112.
Nowowiejski, Eduard, 117.
Obsner, G., 196. 253. 372.
Obsner, Minna, 253.
Ochs, Siegfried, 53. 187. 190. 191. 281. 365. 368.
Offenbach, Jacques, 28. 42. 48. 60. 110.
Ohlhoff, Elisabeth, 116. 187.
Ohochikafuhi, 216.
Ohotomo no Sukune Yakamohi 215.
Ohrmann, Fritz, 118.
Oldenburg, Marta, 117.
Oldörp 110.
Olenin d'Alheim, Marie, 123.
Omar Khajjam 55.
O'Neill, Norman, 122.
Ontrop 114.
Oper, Italienische (St. Petersburg), 113.
Oper, Kgl. (Kopenhagen), 111.
Opernhaus, Deutsches, 109. 249.
Opernhaus, Kgl. (Berlin), 109.
Oppermann, Martha, 116. 252.
Oratorienverein (Neukölln) 383.
Oratoriumvereinigung, Christelijke (Amsterdam), 182.
Oratoriumvereinigung, Koninklijke (Amsterdam), 182.
Orchester, Kgl. (Hannover), 178. 179.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 53. 54. 114. 117. 183. 383.
Orchester, Philharmonisches (Bremen), 58.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 196. 372.
Orchester, Städtisches (Duisburg), 371.
Orchester, Städtisches (Essen), 196. 372.
Orchester, Städtisches (Köln), 60.
Orchesterverein (Breslau) 186.
Ordina (Sängerin) 249.
Oriana Madrigal Society 255.
Orlandini, G. M., 99.
Orlando di Lasso 169.
Orlow, A., 123.
Ornstein, Leo, 256.
Osterrieth, Armin, 103.
Ostrogradskaja 190.
Oswald, Elsa, 121.
Ottani, B., 96.
Pachelbel, Johann, 107.
Paderewski, Ignaz, 55.
Paër, Ferdinand, 60. 97.
Paganelli, G. A., 96. 99.
Paganini, Niccolò, 56. 126. 183.
Pagliara, Rocco, s. Totenschau XIII. 18.
Paisiello, Giovanni, 97.
Palestrina 169.
Palm-Cordes, Sophie, 127. 180.
Palmengarten-Orchester (Frankfurt a. M.) 187.
Palmgren, Selim, 43.
van der Pals, Leopold, 57.
Pampani, A. G., 96. 99.
Panzner, Karl, 59.
Paque, Désiré, 57.
Pasquini 99.
Pauer, Ernst, 77.
Pauer, Max, 124.
Paul, Willy, 179.
Pauli, Walther, 188.
Paulskirchenchor (Frankfurt a. M.) 187.
Payer, Louis, 249.
Pecz, Kathinka, 177.
Pelissier, V., 99.
Pembaur, Josef, 119.
Pennarini, Alois, 51.
Pepper-Schörling, Ida, 59.
Perez, Carmencita, 125.
Perez, Davide, 96. 99.
Pergolese, G. B., 60.

- Perinelli, Carlo, 60.
 Permann, Adolf, 177.
 Perard-Petzi, Louise, 50.
 Perron, Carl, 46. 382.
 Persinger, Louis, 183.
 Perthold, Johanna, 178.
 Perti, J. A., 99.
 Pescetti, G. B., 99.
 Peter, René, 250.
 Peters, C. F., 154. 174. 301.
 Petersen, John, 183.
 Peterson-Berger, Wilhelm, 43.
 Petit (Sängerin) 126.
 Petri, Egon, 122. 256.
 Petri, Helga, 59. 188.
 Petri, Henri, s. Totenschau XIII, 15. 375.
 Petroff (Sänger) 249.
 Petschke, Hermann, 76. 77.
 Pfannschmidt, Heinrich, 184.
 Pfltzner, Hans, 31. 56. 61. 62. 120. 124. 126. 253. 261. 268. 283. 375.
 Philharmonic Society (London) 121. 255.
 Philharmonie (Straßburg i. E.) 126.
 Philharmoniker (Wien) 367.
 Philipp III., König von Spanien, 250.
 Philippi, Maria, 53. 127. 188.
 Philipps, Montagne F., 255.
 Philippsen, C. B., 119.
 Philosopowa, Valentine, 123.
 Piave 28.
 Pickert, Adelheide, 56.
 Piccini, Nicolo, 96. 99.
 Pieper, Willy, 186.
 Pierné, Gabriel, 63. 125. 126. 190.
 Pieschel, Tilly Else, 58.
 Pinks, Emil, 121.
 Pirro, André, 43.
 Pisuisse, Jean-Louis, 63.
 Piticchio, Fr., 96.
 Pitt, Percy, 49.
 Plamondon, Rodolphe, 114.
 Plaschke, Friedrich, 49. 110.
 Plaschke-v. d. Osten, Eva, 49. 110.
 Plaut, Joseph, 249.
 Poe, Edgar, 123.
 Poensgen, Mimi, 51.
 Pohlig, Karl, 177.
 Poirée, Élie, 103.
 de Polignac, Armande, 43.
 Pollak, Egon, 47. 60. 178.
 Pollheim, Mira, 64.
 Pollmann, Stefan, 191.
 Pomé 251.
 Ponchielli, Amilcare, 250.
 da Ponte, Lorenzo, 24. 27. 28. 29. 324. 326.
 Ponzo 99.
 Poppen, Hermann, 120.
 Popper, David, 64.
 Porpora, Nicola, 95. 99.
 Porsile 99.
 Porta, G., 99.
 Portogallo 99.
 Posa, Oskar C., 248.
 Posnjakowskaja, Nina, 190.
 Post-Quartett, Brüder, 119.
 Pott, Therese, 127.
 Pratella, Balilla, 377.
 Praxiteles 351.
 Predieri, L. A., 99.
 Premyslav, Leopold, 183.
 Preß, Joseph, 64. 123.
 Preß, Michael, 61.
 Preuß, Arthur, 52.
 Prill, Paul, 62. 124.
 Prins, Henry, 116.
 Prins-Becker, Lotte, 116.
 Prochazka, Rudolf Frhr., 113. 190.
 Prohaska, Karl, 62.
 Prokofiew, Serge, 123.
 Provenzale 99.
 Prume, François Hubert, 16.
 Prüwer, Julius, 110.
 Pschorr 347. 353.
 Puccini, Giacomo, 28. 50. 52. 109. 110. 178. 252. 382.
 Puccitta 99.
 Pulli 99.
 Puritz-Schumann, Elisabeth, 48.
 Purnell, Winifred, 57.
 v. Putlitz, Baron, 323.
 v. Puttkamer, Frhr., 178.
 Quaritsch, Johannes, 118.
 Queen's Hall Orchestra 254.
 Raabe & Plothow 44.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 183.
 Rabot, Wilhelm, 179.
 Rachlew, Anders, 184.
 Rachmaninoff, Sergei, 62. 123. 190.
 Radecke, Ernst, 192.
 Radow, Richard, 50.
 Rafael 164.
 Rafelson, Ella, 57.
 Raff, Joachim, 287. 374.
 Rainal-Monti (Sängerin) 250.
 Rameau, J. Ph., 186. 242. 250.
 Rangström 43.
 v. Rappe, Signe, 189.
 Rappoldi, Adrian, 187.
 Rasch, Hugo, 117.
 Raucheisen, Michael, 124.
 Ravel, Maurice, 122. 254. 256.
 Raven, Theo, 178.
 Rebner, Adolf, 60.
 Rebner-Quartett 60.
 Reclam, Philipp, 215.
 Reemy, Maria, 62. 127.
 Reemy, Tula, 62. 124. 127.
 Reger, Max, 43. 56. 60. 64. (Bild). 116. 118. 120. 122. 123. 124. 126. 182. 256. 312. 364. 371.
 Rehberg, Willy, 62.
 Reibold, Otto, 59.
 Reimann, Heinrich, 58.
 Reinecke, Karl, 242. 384 (Bild).
 Reinhardt, Max, 112. 268. 368.
 Reiser, H., 128.
 Reißiger, K. G., 97.
 Reiter, Josef, 186.
 Rellstab, Ludwig, 154.
 Renner, Willy, 116.
 Repky 116.
 Réti, Rudolf, 192.
 Reuß, A., 59.
 v. Reuter, Florizel, 56. 115.
 Reyttter, Oswald, 115.
 v. Reznicek, E. N., 268.
 Rheinberger, Franziska, 74.
 Rheinberger, Joseph, 294. 345.
 de Ribaupierre, André, 116.
 Ribier, Fela, 55.
 Richter, Hans, 348. 382.
 Ricordi, G., 100.
 Riedel, Carl, 67. 155. 157. 159. 160.
 Riedel, Prof., 167.
 van Riel (Schriftsteller) 109.
 Riem, Friedrich Wilhelm, 76.
 Riemann, Ernst, 125.
 Riemann, Hugo, 4. 9. 42. 93. 94. 104. 172. 175. 378.
 Ries & Erler 44.
 Rietz, Julius, 67. 75. 76. 77. 78. 155.
 Riller-Quartett 188.
 Rimsky-Korssakow, Nikolai, 42. 49. 63. 121. 190. 250. 256. 315.
 Rinaldo da Capua 99.
 Rinck, Christian, 107.
 Rippenbach 164.
 Riü-Arbeau, J., 57. 115.
 Ritter, Alexander, 263. 277. 298. 300. 301. 317. 345. 346. 347. 349. 350. 351. 352. 361.
 Ritter, Rudolf, 180.
 Ritter, Rudo, 118.
 Rittmann, Karl, 52.
 Robert, König v. Frankreich, 169.
 v. Robert, Clarisse, 128.
 Robuschi 99.
 Rochlitz, Joh. Friedrich, 324. 331.
 Rodin, Auguste, 261.
 Roemer, Matthäus, 62. 124.
 Roeseler, M., 185.
 v. Roessel, Anatol, 189.
 Roether, Julius, 110.
 Röhr, Hugo, 124.
 Rokohl 188.
 Ronald, Landon, 121.
 Röntgen, Engelbert, 367.
 Ropartz, Guy, 43. 117. 124. 125.
 Rösch, Friedrich, 346.

- Rosé, Arnold, 191. 367.
 Rose, Frances, 46. 59.
 Rosé-Quartett 54. 60. 122. 191. 253.
 Rosen, Zelka, 187.
 Rosenberg, J., 64.
 Roser, F., 99.
 Rosenthal, Moriz, 61. 63.
 Rosenthal, Wolfgang, 189.
 Rösiger, Clara, 177.
 Rossi, Anafesto, 113.
 Rossi, Margherita, 253.
 Rossini, Gioacchino, 28. 31. 37. 102. 113. 255.
 Roth, Bertrand, 59.
 Roth, Wilhelm, 125.
 Rothschild, Fritz, 61. 186.
 Rothstein, James, 184.
 Rottenberg, Ludwig, 47. 116. 177. 195. 211. 256 (Bild). 371.
 Rousselière, Th., 249. 250.
 Royal Choral Society (London) 122. 255.
 Royer (Sängerin) 249. 250.
 v. Rozycki, Ludomir, 43. 185.
 Rubadi, Erminia, 113.
 Rubinstein, Anton, 123. 256.
 Rubinstein, Ida, 314.
 Rückert, Friedrich, 306. 308.
 Rückward, Fritz, 117.
 Rüdell, Hugo, 184.
 Rüdinger, Elisabeth, 120.
 Rüdinger, Gottfried, 196. 216. 256 (Bild). 372.
 Rudolph, Otto, 178.
 Rüfer, Philipp, 54. 117. 127.
 Rummeli (Pianistin) 125.
 Rummelspacher, Lilli, 116.
 Rünter, Julius, 125.
 Ruoff, Walter, 56. 184. 253.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 49. 112. 180.
 Rütth, Ludwig, 116. 189.
 Ruthardt, Adolf, 42. 43.
 Ruthström, Julius, 184.
 Rutini, F., 99.
 Rutini, G. M., 99.
 Rydin, Arthur, 39.
 Rywkind, Josef, 117.
 Saal, Alfred, 126.
 Saavedra, Flora, 55.
 Sabadini 99.
 Sadownikow, W. S., 123.
 Safonoff, Wassili, 63. 190. 255.
 Sagerer, Hermann, 124.
 Saint-Saëns, Camille, 46. 120. 188. 190. 249.
 Saldern, Hilda, 63. 127.
 Salmon 54.
 Salvatini, Mafalda, 111. 179.
 Samain 125.
 Sanata, Nelly, 113.
 Sandberger, Adolf, 254.
 Sandow, Tilly, 110.
 Sängerbund, Berliner, 252.
 Sapellnikoff, Wassily, 124.
 Saradschew, Constantin, 123.
 Sarasate, Pablo de, 118.
 Sarri, Domenico, 95. 96. 99.
 Sarti, Giuseppe, 96. 99.
 Satz, Cäcilie, 60.
 Satz, Elsa, 60.
 Sauer, Emil, 186. 187. 192.
 Sauer, Oskar, 50.
 Savigny 181.
 Sayn-Wittgenstein, Fürstin, 22.
 Sbrujewa, E., 63.
 Scalabrini, P., 96. 99.
 Scandello, Antonius, 115.
 Scarlatti, Alessandro, 95. 99. 122. 125. 171.
 Scarlatti, G., 99.
 Schachleiter, Alban, 169.
 Schacht 99.
 Schäffer, Julius, 161.
 Schalit, Heinrich, 43.
 Schaljapin, Fedor, 113.
 Schalk, Franz, 182. 191. 366. 367.
 Schaper, Rudolf, 180.
 Scharwenka, Xaver, 116.
 Schattmann, Alfred, 56.
 Schaub, Hans Ferdinand, 187.
 Schaum, Walter, 125.
 Scheidemann, Karl, 323. 382.
 Scheidl, Theodor, 180.
 vom Scheidt, Julius, 111. 382.
 vom Scheidt, Robert, 47.
 Schein, Joh. Hermann, 115.
 Scheinpflug, Paul, 190.
 Schellenberg, E. L., 175.
 Schenker, Heinrich, 4. 5. 6. 11. 14. 15. 86. 91. 137.
 Scherchen, Hermann, 118.
 Scheremetew, Graf, 113.
 Scheremetew-Orchester 190.
 Schering, Arnold, 104.
 Schiassi, G. M., 96.
 Schiemer, Georg, s. Totenschau XIII, 16.
 Schikaneder, Emanuel, 24.
 Schiller, Friedrich, 30. 32. 305. 355.
 Schillings, Max, 126. 180. 268. 323. 373.
 Schindler, Hans, 60.
 Schipper, Emil, 191. 192.
 Schirer 96.
 Schlegel, Artur, 118.
 Schlesinger, M., 18.
 Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 81. 82. 154.
 Schmedes, Erik, 113.
 Schmedes, Paul, 58. 189.
 Schmid, Heinrich Kaspar, 43. 63. 120. 124.
 Schmid, Joseph, 43.
 Schmid, Richard, 63.
 Schmid-Lindner, August, 63. 124.
 Schmidpeter, Raimund, 62.
 Schmidt, Franz, 52. 180 („Notre Dame“. Uraufführung in Wien). 181. 182. 196. 221. 256 (Bild). 367. 369.
 Schmidt, Fr., 189.
 Schmidt, Hermann, 55.
 Schmidt, Leopold, 323.
 Schmidt-Illing, Sophie, 115.
 Schmieden, Alfred, 113.
 Schmitt, Florent, 43. 122.
 Schmuller, Alexander, 116.
 Schnabel, Artur, 54. 59. 63. 64. 116. 123. 174. 383.
 Schnabel-Behr, Therese, 116. 196. 371. 383.
 Schneevogt, Georg, 113.
 Schneider, Friedrich, 374.
 Schneider, Maria, 249. 382.
 Schneider, Walter, 47.
 Schnirlin, Ossip, 115.
 Schoeck, Othmar, 115. 207. 256 (Bild). 371.
 Schoenberg, Lisa, 120.
 Schola Austriaca 169.
 Scholander, Lisa, 63.
 Scholander, Sven, 63. 105. 120. 189.
 Schönberg, Arnold, 43. 50. 60. 61. 116. 120. 122. 128. 182. 191. 256. 376. 377.
 Schönlein, Joh. Lukas, 17.
 Schoonderbeek, Johan, 182.
 Schopenhauer, Arthur, 269.
 Schor, David, 123.
 Schott, Ottilie, 113.
 Schott's Söhne, B., 43. 154.
 Schramm, Hermann, 47. 179.
 Schramm, Paul, 56. 63. 119. 186. 252.
 Schrattenholz, Leo, 183. 253.
 Schreiber, Felix, 177.
 Schreiber, Frida, 113.
 Schreker, Franz, 50. 51. 191.
 Schrey 109.
 Schreyer, Johannes, 172.
 Schröder, Carl, 111. 179.
 Schröder, Julius, 255.
 Schröter, J. F., 128.
 Schröter, Luise, 110.
 Schubert, Franz, 54. 55. 56. 57. 60. 61. 62. 63. 72. 115. 116. 117. 119. 122. 123. 124. 125. 126. 153. 157. 175. 176. 184. 187. 188. 189. 252. 253. 255. 256. 283. 291. 345. 360. 361. 362. 379.
 Schubert, Kurt, 115. 116.
 Schubert, Oskar, 115. 116.
 Schuch, Benno, 115.
 v. Schuch, Ernst, 111. 177. 318 ff (E. v. Schuch †), 320 (Bild).

- Schulhof, Erwin, 124. 190. 196.
Schultbeß, Walter, 195. 211.
256 (Bild). 371.
Schulze-Prisca, Walter, 118.
Schumann, Clara, 16. 67. 70.
71. 77. 80. 82. 155. 164.
Schumann, Georg, 52. 56. 105.
114. 182.
Schumann, Robert, 16. 25. 32.
49. 54. 55. 56. 57. 58. 62.
63. 67 ff (Aus Sch.s Kreisen.
I.). 117. 119. 120. 121. 123.
124. 155 ff (Aus Sch.s Kreisen.
Schluß). 164. 175. 183. 185.
186. 188. 192. 240. 247. 253.
256. 283. 285. 287. 291. 303.
317. 360. 362. 379. 383.
Schumann-Trio 56.
Schunck, Elfriede, 124.
Schünemann, Georg, 244. 245.
374.
Schuricht, Carl, 64. 121. 187.
Schürmann, Harry, 47. 99.
Schuster, Alexander, 117. 120.
Schuster, J., 96.
Schuster & Loeffler 24. 147.
246. 297. 316.
Schütz, Heinrich, 43.
Schütz, Helene, 58.
Schützendorf, Alfons, 252.
Schwanberg, J. G., 96.
Schwartz, Josef, 188.
Schwarz, Franz, 178.
Schweitzelsperg 99.
Schwendy, Otto, 116.
Schwerdt, Franz, 110.
Schwertka, Julius, 367.
Schwickerath, Eberhard, 62. 189.
Schytte, Ludwig, 63.
Sciroll 99.
Scolari, G., 96. 99.
Scontrino, Antonio, 53.
Scott, Cyril, 43. 122.
Scott, Kennedy, 255.
Scriabin, Alexander, 43. 64. 254.
256.
Scribe, Eugène, 28. 29.
Sechiari, Pierre, 125.
Sechter, Simon, 172.
v. Seckendorff, Curt Frhr., 166.
Seebach, Nikolaus Graf, 110.
320.
Seibel, Gustav Adolf, 172. 173.
Seidl, Arthur, 104. 261. 263.
268. 347. 360.
Seidler, Paul, s. Totenschau
XIII, 14.
Seifert, Ed., 119.
Seifert, Josef, 190.
Seitz, Ludwig, 47.
Sekles, Bernhard, 63. 119. 124.
Selden, Gisela, 128.
Sellin, Lisbeth, 47. 177.
Sellitti 99.
Sembach, Johannes, 49. 179.
Senff, B., 67. 154.
Seng, Tempe, 127.
Seret van Eyken, Maria, 383.
Serre, Frau, 80.
Sert, José Maria, 313.
Sevöik-Quartett 189.
de Sévérac, Déodat, 43.
Severin, Emil, 183.
Seybert, (Sänger) 126.
Seyffardt Ernst H., 120.
Sgambati, Giovanni, 192.
Shakespeare 30. 31. 32. 33. 34.
Shaw, Bernard, 378.
Sheffield-Chor 255.
Shepherd, Emily, 255.
Shikibu, Idzumi, 215.
Sibelius, Jean, 56.
Sieben, Wilhelm, 124.
Siegel, Else, 121.
Siegel, Rudolf, 53. 195. 207.
256 (Bild). 369. 370.
Siegfried, Hans, 177.
Sieglist, Georg, 50.
Siems, Margarethe, 114.
Signale für die musikalische
Welt 16. 17. 19. 23.
Silesius, Angelus, 60.
Siloti, Alexander, 63. 190.
Siloti-Konzerte 63.
Simon, James, 55.
Simon-Herlitz, Paula, 252.
Simrock, N., 43. 173. 174.
Sinding, Christian, 56. 115.
189. 252. 255.
Singakademie (Berlin) 52. 182.
383.
Singakademie (Breslau) 186.
Singakademie (Wien) 190.
Singakademie, Robert Schu-
mannsche, 186.
Singer, Richard, 56. 120.
Sistermans, Anton, 60. 115.
125. 371.
Skibicki, M., 57. 116.
Smallwood Metcalf-Chor 256.
Smetana, Friedrich, 53. 62. 126.
256.
Smyth, Ethel, 176.
Sobinow, Leonid, 113. 123.
Société de musique sacrée 114.
Société des concerts français
(London) 122.
Société des nouveaux concerts
(Antwerpen) 114.
Société Musicale Indépendante
(Paris) 126.
Société Philharmonique (Paris)
125.
Sommer, Hans, 185. 300. 350.
351.
Sontag, Henriette, 384 (Bild).
Soomer, Walter, 110. 177. 382.
Soot, Fritz, 177.
Sophokles 223. 224. 226. 263.
Spaak 250.
Spalding, Albert, 64. 126. 256.
Spath, Wilhelm, 124.
Speranza 99.
Spetrino, Fr., 113.
Spielmann, Leopold, 252.
Spiering, Anna, s. Totenschau
XIII, 14.
Spies, Hans, 186.
Spitta, Friedrich, 43.
Spitta, Philipp, 43.
Spitzweg (Verleger) 348. 349.
350.
Spohr, Louis, 31. 62. 117. 146.
245.
Spontini, Gasparo, 146. 245.
Spor, L. W., 185. 253.
Spörr, Martin, 127.
Springer, Gisela, 63.
Stade, Friedrich, 243.
Stadttheater, Düsseldorfer, 371.
Stadttheater, Essener, 370.
Stadttheater, Hamburger, 47.
Staegemann, Waldemar, 55. 177.
Stanford, Charles V., 121. 122.
256.
Stange, Max, 253.
Stapelfeldt, Martha, 184. 383.
Steffani, Agostino, 99.
Steffin, Fritz F., 39. 40.
Stegmayer, Friedrich, 80.
Stehmann, Johannes, 383.
Steigentesch 26.
Stein, Lola, 109.
Stein, Otto, 367.
Steinbach, Fritz, 54. 60. 64. 120.
121. 183. 186. 188. 244.
Steinberg, Maximilian, 63.
Steingraber Verlag 174.
Steinitzer, Max, 295. 297. 316.
317.
Stenz, Arthur, 119.
Stephani, Alfred, 124. 189.
Stephanie 24.
Sterbini, E., 28.
Stern, Emil, 51.
Stern, Jean, 51.
Stern-Lehmann, Martha, 124.
Steurbant (Sänger) 109.
Sthamer, Heinrich, 106.
Stich, Josef, s. Totenschau XIII. 17.
Stichel (Balletmeisterin) 113.
Stiedry, Fritz, 111. 177.
Stieglitz, Heinrich, 247.
Stock, Herbert, 47. 178.
Stock Exchange and Choral
Society (London) 121.
Stöckhardt (Schriftsteller) 81.
Stockhausen, Julius, 163. 164.
Stockmarr, Johanne, 256.
Stoessel, Albert, 117.
Stoffregen, Alexander, 57.
Stöhr, Richard, 57. 63. 127.

- Stoltz, Eugenie, 61. 183.
 Stolz, Susanne, 178.
 Stolzenberg, Hertha, 110. 382.
 Storck, Karl, 104.
 Stradal, August, 104.
 Straesser, Ewald, 60.
 Straube, Karl, 60. 189. 196. 364. 371.
 Strauß, Franz, 292. 293. 310. 320 (Bild). 346. 351. 353.
 Strauß, Johann (Sohn), 128 (Bilder). 382.
 Strauß, Richard, 26. 36. 45. 46. 50. 53. 58. 59. 60. 61. 107. 109. 113. 114. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 179. 180. 185. 188. 189. 192. 195. 197. 247. 253. 254. 255. 256. 259 ff (R. Str.). 283 ff (Str. Kammermusik). 297 ff (Das Kapitel Weimar in R. Str. Leben. I). 304 ff (Str. als Chorkomponist). 312 ff (Die Uraufführung der „Josephslegende“ in Paris). 316 f (Ein literarisches Denkmal für R. Str.). 320 (Bilder). 345 ff (Das Kapitel Weimar in R. Str. Leben. Schluß). 364. 370. 371. 373. 380. 382.
 Strauß-de Ahna, Pauline, 275. 320.
 Stravinsky, Igor, 121. 123. 190. 256.
 Streicher, Theodor, 182.
 Streichquartett, Basler, 114.
 Streichquartett, Böhmisches, 62.
 Streichquartett, Brüsseler, 53. 119. 256.
 Streichquartett des Wiener Konzertvereins 186.
 Streichquartett, Karlsruher, 254.
 Streichquartett, Mannheimer, 62.
 Streichquartett, Münchner, 124.
 Streichquartett, Neues, 124.
 Streichquartett, Neues Basler, 114.
 Streichquartett, Pariser, 122.
 Streichquartett, St. Petersburger, 123. 189.
 Streichquartett, Städtisches (Straßburg i. E.), 126.
 Strickrodt, Curt, 177.
 Stronck-Kappel, Anna, 189.
 v. Stubenrauch - Kraus, Marie, 124.
 Stünzner, Elisabeth, 46.
 Sturm, A. W., 8.
 Stuttgarter Trio, Neues, 127.
 Suter, Hermann, 114.
 Sutor 99.
 Svärdström, Valborg, 58.
 Swainson, Dorothy, 123.
 Sweelinck, J. P., 115.
 Swoboda, Albin, 180.
 Swolfs (Sänger) 109.
 Symphoniekonzerte, Populäre (Zürich), 192.
 Symphonieorchester (Helsingfors) 113.
 Symphonieorchester, Rigaer, 63.
 Symphonieverein (Berlin) 183.
 Sylva, Marguerite, 51, 112.
 Szantó, Theodor, 125.
 Szell, Georg, 59. 190.
 Szigeti, Josef, 55. 188.
 Szymanowski, Karol, 43.
 Taafe, Graf, 191.
 Tabiudo 215.
 Tachibana no Mitsihada 215.
 Taegener, Emil, 188.
 Tanejew, Sergei, 123.
 Tanner, Richard, 112.
 Tarnowsky, Segeus, 190.
 Tartini, Guisepppe, 117.
 Taubert, Wilhelm, 75.
 Taucher, Curt, 179.
 Tausig, Karl, 190.
 Teilman 43.
 Terradellas, D. M. B., 96. 99.
 Terry, Dr., 255.
 Tervani, Irma, 50.
 Thalberg, Sigismund, 19. 80.
 Theater für Musikdramen (St. Petersburg) 113.
 Theater, Kgl. (Hannover), 178.
 Therig, A., 186.
 Thévenet, Cécile, 250.
 Thiel, Karl, 115.
 Thiele (Musikmeister) 187.
 Thielmann, Wilhelm, 64.
 Thiemann, Alfred, 187.
 Thiemann-Wilop, Elisabeth, 188.
 Thomas, Ambroise, 28.
 Thomas a Kempis 151.
 Thomanerchor 160.
 Thuille, Ludwig, 43. 120. 253.
 Tiedge, Christoph August, 149.
 Tierie, Anton, 182.
 Tiessen, Heinz, 117. 195. 203. 256 (Bild). 371.
 Tietz, L., 60.
 Tilgner, Viktor, 128.
 Timanoff, Vera, 190.
 Tinel, Edgar, 240.
 Tischer-Zeit, Fr., 188.
 Titz-Harmonium 118.
 Toch, Ernst, 62.
 Toller, Georg, 111.
 Tolstoi, Leo, 261. 356.
 Tomonori 216.
 Tonkünstlerinnen-Orchester, Berliner, 53.
 Tonkünstlerkonzerte (Frankfurt a. M.) 60.
 Tonkünstler - Orchester (Wien) 127. 191. 367.
 Tonkünstlerverein (München) 125.
 Tonkünstlerverein (Straßburg i. E.) 126.
 Toonkunst (Amsterdam) 182.
 Toresella, Fanni, s. Totenschau XIII. 17.
 Torrès, Amalie, 177.
 Torri, Pietro, 99.
 Tosta, Willy, 178.
 Towers, John, 93.
 Toye, Geoffrey, 254.
 Tozzi 99.
 Traeg (Cellist) 16.
 Traetta, T., 96. 99.
 Trapp, Max, 56.
 Trautmann, Gustav, 119.
 Trebitsch, Siegfried, 378.
 Trento, Vittorio, 99.
 Trio, Bielefelder, 188.
 Trio, Österreichisches, 116. 186.
 Tritto, Giacomo, 99.
 Trněšek, Hans, s. Totenschau XIII. 14.
 Tschaiowsky, P. J., 46. 47. 53. 62. 120. 123. 187. 247. 255. 256. 377.
 Tscherepnin, N., 123.
 Tsurayuki 216.
 Tubb, Carrie, 122.
 Tuczek 99.
 Tugu (Geiger) 19. 20.
 Turina, Joaquin, 43.
 Twain, Mark, 62.
 Ucko, Paula, 113.
 Udel-Quartett 36.
 Uhland, Ludwig, 106. 307.
 Uhlig, Theodor, 374.
 Uhr, Charlotte, 47. 178.
 v. Ulmann, Albrecht, 50.
 Ulrici, Wilhelm, 111.
 Unger, Hermann, 43. 195. 202. 256 (Bild). 371.
 Universal-Edition 174. 175.
 Urlus, Jacques, 49. 112.
 Uttini, F. A. B., 99.
 Valente 99.
 Valentini, Giovanni, 99.
 Vally (Sängerin) 250.
 Vaterhaus, Hans, 126. 371.
 de Veer, Marie, 117.
 Vento, Mattia, 99.
 Verband, Musikpädagogischer (Prag), 190.
 Verdi, Giuseppe, 28. 35. 42. 44. 46. 50. 51. 100. 102. 110. 111. 112. 114. 254.
 Verein für Kammermusik (Braunschweig) 185.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 127.
 Verein für moderne Musik (Moskau) 123.
 Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 61.

- Verein, Philharmonischer (Mannheim), 62.
 Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 123.
 Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 59.
 Vereinigung für moderne Kammermusik, Berliner, 185.
 Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde 60.
 Verlag, Jungdeutscher, 325.
 Verne, Mathilde, 122.
 Veronese, Paolo, 313.
 Vesper, Will, 370.
 Vetter, Walther, 64.
 Vezzani (Sänger) 251.
 Vianna da Motta, José, 58.
 Vidron, Angèle, 382.
 Vierordt, Heinrich, 195. 201.
 Vieuxtemps, Henri, 174.
 Vignati 99.
 Villermin, Louis, 125.
 Vinci, Leonardo, 96. 99.
 Viol, W., 324. 331.
 Vischer, Friedrich Th., 42.
 Visconti (Maler) 251.
 Vivaldi, Antonio, 99. 104.
 Vogel, Emil, 41.
 Vogelstrom, Fritz, 110.
 Vogl, Josef, 49.
 Vogler, Abt, 376.
 Voigt, Georg, 188.
 Voigt, Henriette, 81.
 Voigt 68.
 Volbach, Fritz, 62. 127. 190.
 Volkmann, Hans, 159.
 Volkmann, Robert, 59. 67. 103. 117. 155. 156. 157. 159.
 Volkschor, Berliner, 183.
 Volksgesangsverein, Deutscher (Prag), 190.
 Volkskonzerte (Straßburg) 126.
 Volksoper (Wien) 52.
 Volkssymphoniekonzerte (Elberfeld) 187.
 Volkssymphoniekonzerte (München) 124.
 Volkstheater (St. Petersburg) 113.
 Vollmoeller, Karl, 250.
 Vollnhals, Ludwig, 124.
 Voß, Otto, 120.
 Vreuls, Victor, 43. 55.
 Vuscovic, Marco, 382.
 Waag, Hans, 177.
 Wachsmann, Julius, 47 („Das Hexlein“. Uraufführung in Graz).
 Wagenseil 99.
 Waghater, Ignatz, 109. 174. 382.
 Wagner, Cosima, 300. 346. 348. 360.
 Wagner, Emil, 124.
 Wagner, Franz, 55. 187.
 Wagner, Richard, 3. 26. 29. 30. 31. 33. 34. 35. 36. 37. 41. 42. 46. 49. 51. 58. 61. 63. 64. 102. 109. 110. 113. 121. 125. 148. 153. 168. 169. 170. 171. 172. 177. 179. 197. 240. 243. 245. 246. 247. 251. 255. 268. 283. 284. 285. 290. 291. 292. 293. 296. 298. 299. 302. 317. 318. 345. 348. 349. 356. 358. 359. 366. 374. 378. 379. 382.
 Wagner, Siegfried, 59.
 Wagner-Fonds, Richard, 372.
 Wagner-Stiftung, Richard, 373.
 Wagner-Verein, Allgemeiner Richard, 298. 299.
 Waldburg, Rudolf, 178.
 Walde, Doris, 118.
 Waldeck, Olga, 60.
 Wallace, William Vincent, 384 (Bild).
 Walleni, Lilli, 179.
 Wallner, Leonore, 188.
 Walter, Bruno, 50. 123. 189. 191.
 Walter, George A., 182. 188. 367.
 Walter, Rose, 117.
 Walther v. d. Vogelweide 175.
 Walz, Kamala, 57.
 Warbeck, Gustav, 111.
 Warmuth 43.
 Warth-Geis, J., 188.
 Warwick-Evans, C., 255.
 Wassilenko, Sergei, 123.
 Waterman, Adolf, 55.
 Waterston, Jean, 122.
 Weber, Bernhard Anselm, 245.
 v. Weber, Carl Maria, 24. 25. 36. 42. 53. 122. 147. 148. 197. 245. 255. 286. 291. 318. 379.
 Weber, Frida, 177.
 v. Weber, Max Maria, 147.
 Webern 182.
 Weckerlin 117.
 Wegeler, F. G., 39. 40.
 Weidemann, Friedrich, 182.
 Weigand, Wilhelm, 104.
 Weigl, Karl, 176.
 Weinbaum, Paula, 183.
 Weiner, Leo, 383.
 Weingartner, Felix, 244.
 Weis, Karl, 52.
 Weismann, Julius, 43. 126.
 Weiß, Josef, 45.
 Weißbach, Hermann, 379.
 Weißenborn, Hermann, 59. 383.
 Wellesz, Egon, 43. 44. 173.
 Wendel, Ernst, 46. 53. 58.
 Wendlandt, Bernhard, 118.
 Wendling, Carl, 126. 127.
 Wendling-Quartett 124. 126. 127.
 Wenger 191.
 Wenzel, Ernst Ferdinand, 80.
 Werner, Philipp, 187.
 Werner, Theobald, 59.
 Werner-Jensen, Paula, 187.
 Wernow, Felix, 119.
 Werz, L. S., 125.
 Wessely-Quartett 122. 256.
 Wetz, Richard, 119. 120. 121. 187.
 Wetzel, Hermann, 106. 172.
 Wetzler, H. H., 178.
 Weweler, August, 384.
 Weyersberg, Bruno, 58. 116.
 Whistler, James, 276.
 Whitehouse, W. E., 256.
 Whitman, Walt, 255.
 Widmann, Josef Victor, 31. 223. 224.
 Widmann, Max, 223.
 Wieck, Cäcilie, 67.
 Wieck, Friedrich, 67. 81. 155.
 Wieck, Marie, 67. 68.
 Wiesike, Lilian, 187.
 Wigand, Georg, 68. 69. 70. 71.
 Wikarski, Romuald, 117.
 Wiklund, Adolf, 43.
 Wildbrunn, Helene, 51.
 Wildbrunn, Karl, 59.
 Wilde, Oskar, 26. 275.
 Wilderer 99.
 Wilhelm III., Prinz v. Oranien, 18.
 Wilhelmj, August, 252.
 Wille, Georg, 59.
 Willer, Louise, 382.
 Williams, Arthur, 117.
 Williams, Norman, 122.
 Williams, R. Vaughan, 254. 255. 256.
 v. Wilm, Nikolai, 43.
 Wilms, Fr., 186.
 Wilson, Stuart, 255.
 Wilson-Maas, Marguerite, 54.
 Wilt, Marie, 165.
 Winderstein-Orchester 61. 120. 121. 189.
 Windgassen, Fritz, 111.
 Winge, Per, 117.
 Winkelmann, Gertrud, 118.
 Winternitz-Dorda, Martha, 61. 128.
 Wirl, Erik, 47.
 Wiselius, Sophie, 119.
 Wittenberg, Alfred, 186.
 Wittenberg-Quartett 115.
 Wochenblatt, Musikalisches, 161.
 Wohllebe, Walter, 177.
 Wöhrl, Eugen, 124.
 Wolf, Erich, 114.
 Wolf, Hugo, 46. 47. 115. 117. 118. 123. 125. 185. 248. 256. 283. 361. 375.
 Wolf, Otto, 62. 191.
 Wolf, Sophie, 111. 382.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 28. 51. 109. 111. 177. 180.

- Wolff, Artur, 323.
 Wolff, Erich J., 118. 248.
 Wolff, Ernst, 117. 119.
 Wolff, V. Ernst, 54. 185.
 Wolfram, Karl, 110.
 Wolfrum, Philipp, 120.
 Wolters, S., 186.
 v. Wolzogen, Alfred, 324.
 v. Wolzogen, Ernst, 47. 48.
 v. Wolzogen, Hans, 36.
 Wood, Henry, 121. 254. 255.
 Woskow, Erika, 57. 115.
 Wrantitzky, 99.
 Wulff, Gustav, 188.
 Wüllner, Franz, 75. 294.
 Wüllner, Ludwig, 124. 127. 184.
 Wunderhorn-Verlag 211. 216.
 Wuzel, Hans, 186.
 Zador, Desider, 110.
 v. Zadora, Michael, 108.
 Zaiczek, Julius, 51 („Ferdinand und Luise“. Uraufführung in Stuttgart).
 Zajic, Florian, 55.
 Zambelli (Tänzerin) 250.
 Zander, Ernst, 183.
 Zanetti, F., 96. 99.
 Zaskke, Milly, 50.
 Zec, Nikolaus, 177. 252.
 Zehme, Albertine, 61.
 Zehnter, Anton, 51.
 Zeitlin, A., 123.
 Zeitschrift für Musik, Neue, 80.
 Zeitung, Vossische, 326.
 Zeller, Heinrich, 297. 298. 359.
 Zepler, Bogumil, 249.
 Zemanek, Wilhelm, 190.
 v. Zemlinsky, Alexander, 113.
 Zenker, Arthur, 188.
 Zenker, Elisabeth, 50.
 Zerffi, Beatrice, 116.
 Zetsche, Karl, 184.
 Ziani, M. A., 99.
 Ziani, P. A., 99.
 Ziegler, Ludwig, 110.
 Zilcher, Hermann, 56. 62. 124.
 Zimbalist, Efrem, 120.
 Zimmermann, Jul. Heinr., 175.
 Zingarelli, Nicola Antonio, 99.
 Zlotnicka, Meta, 119.
 Zoder, Anna, 58.
 Zoellner, Heinrich, 177. 180.
 Zottmayr, Georg, 110.
 Zulauf, Ernst, 111. 188.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Archiv für experimentelle und klinische Phonetik. (Herausgegeben von J. Katzenstein.) Bd. I, Heft 1. 105.
 Bie, Oscar: Die Oper. 41.
 Caruso, Enrico: Wie man singen soll! Praktische Winke. 379.
 Ergo, Emil: Über Richard Wagners Harmonik und Melodik. Ein Beitrag zur Wagnerschen Harmonik. 172.
 Falck, Martin: Wilhelm Friedemann Bach. 104.
 Kalähne, Alfred: Grundzüge der mathematisch-physikalischen Akustik. 2. Teil. 105.
 Kapp, Julius: s. Wagner, Richard.
 Kirchberg, Franz: Atmungs-gymnastik und Atmungstherapie. 173.
 La Mara: Musikalische Studienköpfe. I. Band: Romantiker. 11. Aufl. 379.
 Musehold, A.: Allgemeine Akustik und Mechanik des menschlichen Stimmorgans. 105.
 Musik und Kultur. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls. (Herausgeg. von Bruno Schuhmann.) 104.
 Pirro, André: Schötz. 43.
 Riemann, Hugo: Musiklexikon. 8. Aufl. 1. Lieferung. 104.
 Riemann, Große Kompositionslehre. III. Band: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil. 378.
 Ruthardt, Adolf: Wegweiser durch die Klavier-Literatur. 8. Auflage. 42.
 Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens. 244.
 Seibel, Gustav Adolf: Das Leben des Kgl. Poln. und Kurfürstl. Sächsischen Hofkapellmeisters Joh. David Heinichen. 172.
 Shaw, Bernard: The perfect Wagnerite. 378.
 Wagner, Richard: Gesammelte Schriften. (Herausgegeben von Julius Kapp.) 245.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Aulin, Tor: op. 34, Heft I. Spezial-etüden für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. 106.
 Battke, Max: Neue Formen des Musikediktats. 379.
 — Unererschöpfliche Übungen für das Primavista-Singen. 379.
 Bach, K. Ph. E.: Konzert in d-moll für Klavier mit Streichorchester und obligatem Cembalo. (Herausgeg. von Bruno Hinze-Reinhold.) 107.
 Bernheim, Marcel: Danses antiques pour Piano. 45.
 Bertelin, A.: Au pays Romand. Pour Piano. 45.
 Blumenfeld, Felix: op. 29. Deux études pour Piano. — op. 44. Quatre études pour Piano. — op. 45. Deux impromptus pour Piano. — op. 46. Sonate-Fantaisie pour Piano. 107.
 Bortz, Alfred: op. 15. Sinfonietta Pastorale für Orchester. 380.
 Braun, Rudolf: op. 38. Quintett e-moll für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle. 247.
 Busoni, Ferruccio: Sonatina seconda per Pianoforte. — Choralvorspiel und Fuge über ein Bachsches Fragment. — Ergänzung von Franz Liszts Phantasie über zwei Motive aus Mozarts „Figaro“. 107.
 Ceillier, Laurent: Prélude, Lude, Interlude et Postlude pour le Piano. 44.
 Chevillard, Camille: op. 6. Balade Symphonique. 246.
 Cossart, Leland A.: op. 27. Sonate für Violine und Klavier. 106.
 Debussy, Claude: Trois poèmes de Stéphane Mallarmé pour Chant et Piano. 44.
 v. Dusch, Alexander: op. 7. Sonate Es-dur für Violine und Klavier. 44.
 Ebel, Arnold: op. 2. Improvisationen für Klavier. — op. 4. Rondo capriccioso für Klavier. — op. 7. Burleske für Klavier. 44.
 Fährmann, Hans: op. 54. Orgelsonate No. 10 (d-moll). 176.
 Fauré, Gabriel: op. 104, No. 1 und 2. Barcarole No. 10, Nocturne No. 11 pour le Piano. 44.
 Fock, Dirk: op. 3. Drei Balladen für das Pianoforte. 107.
 Friedberger, E.: Streichquartett in D-dur. 247.
 Geßner, Adolf: Vorstudien zu J. S. Bachs Inventionen. 38 zweistimmige Kompositionen älterer und neuerer Meister für Klavier oder Orgel. 106.
 Hennessy, Svan: op. 44. Sentences et Chemins. Pour Piano. — op. 45. Pièces Celtiques pour Piano. — op. 46. Suite pour

- Quatuor à cordes. — op. 47. Croquis Parisiens pour Piano. 45.
- Hildebrandt, Ulrich: op. 21. Lieder der Sehnsucht. Für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — op. 20. „Mache dich auf, werde Licht.“ Solokantate für Bariton oder Alt mit Begleitung des Pianoforte bzw. der Orgel. 381.
- Holter, Iver: Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. 380.
- Jiránek, Josef: Neue Schule der Technik und des musikalischen Vortrags für vorgerückte Klavierschüler. 174.
- Jullien, René: op. 17. Quatre Nouvelles pour Quatuor à cordes. 174.
- Kahn, Robert: op. 60. Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello. 380.
- op. 55. Neue Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. 381.
- Karel, Rudolf: op. 9. Notturmo für Klavier. 43.
- Karg-Elert, Sigfrid: Die Kunst des Registrierens. I. Teil: Das Druckluftsystem. 107.
- Kaun, Hugo: op. 93. Fünf Klavierstücke. 106.
- op. 94. Fünf Gedichte von E. L. Schellenberg. 175.
- Orgelkompositionen. 381.
- Krause, Paul: op. 21. Kleine Suite für Orgel. 381.
- Kricka, Jaroslav: Intime Stücke für Klavier. 43.
- Kuiler, Kor: op. 35. Wals voor Piano. — op. 36, No. 1. „Si vous croyez que je vais dire“ pour baryton. — op. 37. Miniatures pour Piano. — op. 38. Vier Oud-Hollandsche liedjes voor middenstem. 45.
- Lendvai, Erwin: op. 6. Acht alt-japanische Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. 108.
- Liapounow, Sergei: op. 50, 51. Lieder und Romanzen. 175.
- Maykapar, Simeon: op. 12. Variations phantastiques sur un Andante original en mi majeur. — op. 13. Zwei Oktaven-Intermezzi für den Konzertgebrauch. — op. 17. Poème en six strophes pour Piano. 108.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix: op. 64. Konzert für Violine. (Herausgeg. von Carl Flesch.) 174.
- Mikorey, Franz: Quintett in e-moll für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello. 246.
- Mozart, W. A.: Sonaten für Pianoforte und Violine. (Herausgeg. von Artur Schnabel und Carl Flesch.) 174.
- Müller-Hermann, Johanna: op. 6. Streichquartett E-dur. 247.
- Müller, Otto: op. 65. Zwei leichte Sonatinen mit Begleitung des Pianoforte. 176.
- Neymarck, Jean: Sonate pour Piano et Violon. 45.
- Niemann, Walter: op. 29. „Waldmärchen“. Fünf Miniaturen für Klavier. — op. 31. Impromptu für Klavier. 176.
- Posa, Oskar C.: op. 15. Sieben Mädchenlieder für eine Sopranstimme und Pianoforte. 248.
- Acht Gedichte (von Hans Kayser) für eine tiefe Stimme und Pianoforte. 381.
- Ropartz, Guy: „La chasse du Prince Arthur.“ Etude symphonique pour Orchestre. 246.
- Salvador-Marti, José: Escuela del mecanismo. 108.
- Schumann, Georg: op. 58. Alte Lieder in freier Bearbeitung für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 105.
- Scriba, Ludwig: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Klavier. — Capriccio für Klavier. 381.
- Smyth, Ethel: Streichquartett in e-moll. 176.
- Sthamer, Heinrich: op. 9. Konzert im romantischen Stil für Klavier mit Orchesterbegleitung. 106.
- Stojanovits, Peter: op. 13. Neue Elementar-Violinschule. 106.
- Vieuxtemps, Henri: op. 19. Konzert für Violine No. 2. (Herausgeg. von Henri Marteau.) 174.
- Waghalter, Ignatz: op. 3. Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello. 174.
- Weigl, Karl: op. 8. Fünf Frauenlieder für eine mittlere Stimme und Klavier. 176.
- Weiß, Josef: op. 61. Fünf Etüden in Form von Tanzkapricen für Pianoforte. 45.
- Wellesz, Egon: op. 9. Drei Klavierstücke. 43.
- op. 14. Quartett in fünf Sätzen für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello. 173.
- Wetzel, Hermann: Sechs Gedichte mit Musik für eine mittlere Stimme und Klavier. 106.
- Wolff, Erich J.: Lieder aus dem Nachlaß. 248.
- v. Zadora, Michael: Zwei exotische Skizzen für Klavier. 108.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Allgemeine Musikzeitung: Richard Wagner an Friedrich Stade. 243.
- Auerbach, Franz: Das Urteil Richard Wagners über die katholische Kirchenmusik. 240.
- Bekker, Paul: Ein unbekanntes „Lohengrin“-Szenarium von Wagner. 374.
- Bolte, Theodor: Abt Vogler. 376.
- Adolph Henselt. 376.
- Carrière, Paul: Studie zum Problem der Quintenparallelen. 374.
- Cernik, Berthold: Die große Orgel der Stiftskirche zu Klosterneuburg. 241.
- Challier sen., Ernst: Ernst Moritz Arndt und die Musik. 102.
- Conze, Johannes: Neuere Wege zur Gesangskunst. 374.
- Crome, Fritz: Futuristische Musik. 377.
- Daffner, Hugo: Die Wandlungen des Taktstocks. 374.
- K. Ph. E. Bach. 375.
- Decsey, Ernst: Zur Schönberg-Kritik. 376.
- Drinkwelder, Otto: Liturgik und Stilfrage. 170.
- Dubitzky, Franz: Das Wesen des Taktes. 103.
- Ebel, Arnold: Der einjährig-freiwillige Hoboist. 374.
- Ehrenhofer, Edmund: Orgelfragen. 171. 240.
- Eichberg, Richard J.: Zehn Jahre Zentral-Verband. 101.
- Die Beziehungen zwischen

- Kirchenliedern und Kirchen-
geräten. 102.
— Der sozial-wirtschaftliche Ge-
danke in der Kunst. 103.
Eichhorn, Karl: Berufsdirigenten
und Lehrerschaft. 101.
Enders, Hans: Kirchenchor und
Gesangunterricht. 171.
Erckmann, Fritz: Die Flagel-
lanten und ihre Lieder. 242.
Falk, Richard: Zum 100. Ge-
burtstag von Giuseppe Verdi.
102.
Flatau, Theodor S.: Zur Psycho-
therapie der funktionellen
Stimmstörungen. 103.
Frankenstein, Ludwig: Musiker-
briefe an Theodor Uhlig. 374.
Freudenberg, Wilhelm: Kon-
ventionelle Musik. 101.
Goller, Vincenz: Kirchlicher
Volksgefang und liturgische
Musik. 171.
— Die große Orgel der Stifts-
kirche zu Klosterneuburg. 241.
Göttmann, Adolf: Erwiderung.
100.
— Auch ein Hundertjähriger
(Karl Amand Mangold). 102.
Harzen-Müller, A. N.: Musi-
kalisches aus der Großen
Berliner Jubiläums-Kunstaus-
stellung 1913. 101.
Hassenstein, Paul: Die Ton-
leitern in ihrem Verwand-
tschaftsverhältnis zu C-dur
und a-moll. 169.
Herborn, Heinrich: IV. Wett-
streit deutscher Männergesang-
vereine in Frankfurt a. M.
103.
Horn, Michael: Was uns not
tut. 170.
— Edgar Tinel. 240.
Istel, Edgar: Wer ist musi-
kalisch? 242.
— Musikalischer „Fortschritt“.
243.
— Die musikalische Schutz-
frist. 375.
— Giacomo Meyerbeer. 376.
Janetschek, Edwin: Die Be-
deutung der musikalischen
Deklamation in der ein-
stimmigen Vokalkomposition.
168.
— Etwas vom Pfiff und seiner
musikalischen Bedeutung. 242.
Jäpjen, Gertrud: Über die Be-
ziehungen des Violinspiels
zum Gesang. 168.
Jarosy, Albert: Die Tradition
des Geigenspiels. 374.
Kaiser, Georg: Aus dem Tage-
buche der Bayreuther Kundry
Therese Malten. 375.
— Henri Petri †. 375.
Koczirz, Adolf: Klosterneuburger
Lautenbücher. 241.
v. Kralik, Richard: Zur Ge-
schichte der Wiener Kirchen-
musik. 169.
Lehmann, Br.: Schulgemäße
rhythmisch-gymnastische
Übungen. 103.
Löbmann, Hugo: Das Sforzato
und die menschliche Stimme.
103.
— Gedanken über musikalische
Erziehung. 168.
Ludwig, V. O.: Unter St. Leopolds
Lerchenbanner. 240.
Maeckel, Viktor: Carl Reinecke
und der klassische Stil. 242.
Major, Julius J.: Meine Be-
ziehungen zu Robert Volk-
mann. 103.
Margulies, A.: Amadeo v. d.
Hoya's Vorlesungen. 377.
Moißl, Franz: Prälat Dr. Josef
Kluger. 240.
— Klosterneuburgs kirchen-
musikalische Aufgaben. 241.
Morold, Max: Zur „Parsifal“-
Frage. 170.
Neue Zeitschrift für Musik:
Paul Heyse an Anton Bruckner.
375.
Oehlerking, Heinrich: Bachische
Kunst im Gottesdienst. 110.
— Zur Organisation des kirchen-
musikalischen Standes. 374.
Pauker, Wolfgang: Ein Rund-
gang durch das Stift Kloster-
neuburg. 241.
Pfeiffer, Hermann: Das Kloster-
neuburger Osterspiel. 241.
Piesling, Siegmund: Gedanken
und Einfälle. 376.
Prümers, Adolf: Georg Motz.
376.
Rasch, Hugo: Einige Be-
trachtungen zu dem Konzert
Matria Battistini's. 100.
Reimann, Wolfgang: Die größte
Orgel der Welt. 102.
Rhenius, Werner: Beethoven
und die Maler der flam-
ländischen Schule. 103.
Riesefeld, Paul: Philologische
Anmerkungen zumusikalischen
Fachausdrücken. 243.
Schachleiter, Alban: Unsere
kirchenmusikalischen Ideale.
169.
Schellenberg, Ernst Ludwig:
Komponist und Gedicht. 243.
Schmitz, Alois: Die Register-
frage und das „Decken“ der
Töne. 168.
Schneider, Josef: Weibliche
Kritiker. 377.
Schreyer, Johannes: Vergleichende
Besprechung sämtlicher
Klavierkonzerte Bachs. 374.
Schulze-Prisca, Walther: Wie
entwickelte ich den Bogenstrich
bei Violinschülern? 374.
Schumann, Wolfgang: Zwei
Kulturen der Musik. 375.
Schwartz, R.: Der Einfluß der
Obertöne auf die Schönheit
der menschlichen Stimme.
100.
Schwers, Paul: Der schlecht
unterrichtete Chefredakteur.
100.
Singer, Kurt: Das Jahr der
Bühne. 100.
Spanuth, August: Rück- und
Ausschau. 376.
— Gegen die Dressur. 377.
Springer, Max: Der Introitus
„Spiritus Domini“. 169.
— Zur Frage der Choral-
begleitung. 171.
Stein, Richard H.: Musikfeste.
101.
Steinitzer, Max: Grenzstrei-
ferien. 243.
Sternfeld, Richard: Kunst und
Bürgertum. 168.
Storck, Karl: Parsifal-Vorspiel.
100.
— Der enthüllte Gral. 374.
Vianna da Motta, José: Taschen-
partituren von Verdi's Werken.
100.
Vogel, Moritz: Schule und Musik-
ästhetik. 101.
Wagner, Peter: Über die Messen
des Jakob Handl. 240.
Walter, Eduard: Über das
schöne und richtige Singen.
169.
Weissenböck, Andreas: Das hohe
Pfingstfest. 169.
— Das Fest der heiligen Apostel-
fürsten Petrus und Paulus.
171.
— Aus dem älteren Musikleben
im Stifte Klosterneuburg. 241.
Welker, Leonhard: Gesetze der
Liedkomposition. 375.
Wettlo, Franz: Die Schwingungen
der Stimmlippen. 168.
Zieme, Robert: Musikalische
Entwicklungsgänge. 376.

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 13 • ERSTES APRIL-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Es begegnete und geschieht mir noch, daß ein Werk . . . mir
beim ersten Anblick mißfällt, weil ich ihm nicht gewachsen
bin; ahn' ich aber ein Verdienst daran, so such' ich ihm
beizukommen, und dann fehlt es nicht an den erfreulichsten
Entdeckungen: an den Dingen werd' ich neue Eigenschaften
und an mir neue Fähigkeiten gewahr.

Goethe

INHALT DES 1. APRIL-HEFTES

WALTHER VETTER: Der erste Satz von Brahms' e-moll Symphonie. Ein Beitrag zur Erkenntnis moderner Symphonik. I.

PAUL MAGNETTE: Henry Litolf. Seine Laufbahn in Deutschland

EDGAR ISTELE: Komponisten, Librettisten und Dichterkomponisten

THEODOR MÜLLER-REUTER: Ein kleiner oder ein großer Irrtum?

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Adolf Weißmann, Walter Niemann, Wilibald Nagel, Max Burkhardt, Arno Nadel, Richard H. Stein, Otto Hollenberg

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Brüssel, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Graz, Hamburg, Köln, Leipzig, London, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Riga, St. Petersburg, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien, Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Johannes Brahms, Zeichnung von Ernst Mandler; Henry Litolf (Porträt, Introduction zu „Ruth und Boas“); Tor Aulin; Max Reger-Plakat von Wilhelm Thielmann; Lothar Kempter

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DER ERSTE SATZ VON BRAHMS' E-MOLL SYMPHONIE

EIN BEITRAG ZUR ERKENNTNIS MODERNER SYMPHONIK
VON WALTHER VETTER IN HALLE (SAALE)

Brahms, ein Repräsentant moderner Symphonik? Gibt es nicht eine große Anzahl viel, viel „modernerer“ Symphoniker, die einem Erkenntnis vermitteln könnten? Ach ja, es gibt sie schon — nur mit den Erkenntnissen steht es schlimm. Nicht, als ob diesen ganz Modernen ihre Bedeutung abgesprochen werden sollte; im Gegenteil, man staunt geradezu über die Errungenschaften der jüngeren und jüngsten Künstler, nur — Hand aufs Herz! — man versteht sie nicht ganz in ihrem Wert, in ihren musikalischen Schönheiten. Es gibt gewiß ein paar Auserwählte, die in diese modernen Tiefen mit ihrem Scharfblick hineinzudringen vermögen, aber wie gesagt: man versteht sie nicht. „Man“ versteht allerdings auch Beethoven und Bach, Mozart und — last, not least — Brahms nicht. Und in diesem Sinne, daß sie nämlich in ihrem eigensten Wesen noch unverstanden und daher gewissermaßen noch „neu“ sind, mögen alle vier getrost zu den Modernen gezählt werden. Von den jüngsten Modernen unterscheiden diese Meister sich dadurch, daß man ihren Werken mit den Mitteln der neuesten Theorie und einer hochstehenden Ästhetik beikommen kann, den Erzeugnissen jener neuesten aber — kaum. Bei Brahms kommt noch ein weiteres Moment hinzu, an das bescheiden erinnern sein möge: er gehört schon deshalb zu den Jungen, weil er fast bis an die Wende des 19. Jahrhunderts gelebt und geschaffen und den doch sicher „modernen“ Richard Wagner sogar um etliche Jahre überlebt hat. Das mögen äußerliche Argumente sein. Schön. Die innerlichen werden prompt folgen, sobald wir uns in den ersten Satz von Brahms' e-moll Symphonie versenkt haben.

Vorerst aber noch ein Wort über die Notwendigkeit solchen näheren Studiums moderner Symphonik zur Gewinnung von Erkenntnissen: Über den Werken unserer Meister liegt ein dichter Nebel, der sich erst in jüngster Zeit etwas zu lichten beginnt. Eine abgeschlossene Kaste von Fachmusikern mag diesen Werken innerlich näher gekommen sein — Gemeingut aller Musiker und Musikfreunde sind sie nie geworden. Dabei wurden diese musikalischen Schöpfungen unzählige mal aufgeführt. Woran liegt die Schuld? Nun, es haben sich mehr oder minder befähigte Leute berufen gefühlt, jene Sonaten, Symphonieen — oder was es auch immer gewesen sein mag — zu „analysieren“, haben es aber fast durchgängig unterlassen, diese Analyse mit rein musikalischen Mitteln zu versuchen: bei Erklärungen eines musikalischen Kunstwerkes wurde von allem Mög-

lichen geredet, nur nicht von Musik.¹⁾ Wer eine solche Erläuterung gelesen hat, ist nicht etwa so klug wie vorher — dann wäre der Schaden ja nicht all zu bedeutend —, nein, er hat einen völlig falschen Standpunkt dem Kunstwerk gegenüber gewonnen. Der angerichtete Schaden bestand und besteht darin, daß ahnungslose Musikfreunde wunder glauben, wie tief sie das betreffende Musikstück erfaßt haben, während sie doch von seinem innersten Wesen nichts wissen! Die Musik ist auf diese Weise allmählich die Kunst geworden, die ein jeder glaubt beurteilen zu können. Diese Gefühlsangelegenheit — lediglich das ist die Musik für die meisten infolge der gefühlvollen Analysen — ist erstaunlich rasch erledigt. Daher muß man heute mit größter Genugtuung das Wirken von Männern begrüßen, wie Riemann, Schenker u. a., die wohl auf verschiedenen Wegen, aber doch immer mit rein musikalischen Mitteln dem Kunstwerk näher treten. Eine Folge ihrer Arbeit ist, daß man endlich zu erfassen beginnt: in jeder höher organisierten musikalischen Schöpfung gibt es unzählige Momente, denen man nur auf verstandesmäßigem Wege beikommen kann und die man erst voll erfaßt haben muß, um die Musik als solche wirklich genießen zu können.

Im folgenden ist nun in möglichster Kürze einiges Wichtige über den ersten Satz von Brahms' e-moll Symphonie gesagt. Möge man in den Ausführungen die Tatsache erwiesen und begründet finden, daß diese moderne symphonische Schöpfung eines der wunderbarsten Erzeugnisse menschlichen Geistes ist. Möge der Leser erkennen: größte Geistes-schärfe, vollendeter Formensinn und wunderbarste Gefühlstiefe vereinigen sich hier, um ein vollkommenes Kunstwerk ins Leben zu rufen. In diesem Sinne ist dann der erste Satz von Brahms' e-moll Symphonie ein Repräsentant moderner Symphonik.

Erster Teil (Takt 1—136),

erste Gedankengruppe (Takt 1—53).

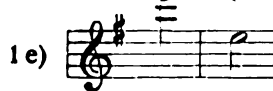
Der Satz hat keine eigentliche Einleitung. Gleichwohl trägt der Anfang mancherlei Kennzeichen allmählichen Werdens. Das Motivchen, das uns da entgegentritt, hat wenig Physiognomie; es ist zwar dieselbe große Terz vom fünften zum dritten Ton der Mollskala, wie wir sie im Anfang von Beethovens Fünfter haben, aber das Brahms'sche Motiv ist doch noch viel schlichter, da die rhythmische Ausgestaltung und die pathetische Fermate fehlen. — Es ist, als ob der Tondichter wie träumend über die Saiten führe und ihm allmählich schemenhafte Gestalten zugeflogen kämen, denen

¹⁾ In dem lichtvollen Aufsatz von A. Ebert (Jahrgang XII, Heft 13 der „Musik“) findet man eine kleine Auslese abschreckender Beispiele für eine derartige Analyse.

er Leben einhauchen, Gestalt und Charakter geben soll . . . Suchend gleitet in den ersten acht Takten das Terzmotiv, und nur dieses, auf und nieder. Wir haben selbstverständlich in den Sextsprüngen die umgekehrte Terz und in den Oktavfällen auch nur eine noch recht schlichte Variation dieser Terz zu hören; ist doch besonders in den letzteren sowohl der Rhythmus als die Richtung des Urmotivs gewahrt. Kurz und gut: Der Inhalt dieser acht Takte bildet den Keim der hauptsächlichlichen späteren Ereignisse, d. h. mit anderen Worten: in diesem Motiv



und seinen Umkehrungen bzw. Veränderungen



haben wir das Hauptthema von Brahms' e-moll Symphonie zu erkennen. Alles Hauptthematische, was nunmehr folgt, ist nichts als organische Weiterentwicklung und Ausgestaltung des einen Urmotivs. In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf die von H. Schenker angenommene animalische Triebkraft musikalischer Töne und Formen:²⁾ in der e-moll Symphonie beweisen die Motive solche Kräfte, wie des näheren gezeigt werden soll. — Verweilen wir noch kurz bei den Anfangstakten: Die Terz beherrscht in verschiedenster Auswirkung das Feld. Wie die Melodie — in den Geigen — die Terz, und nichts sonst als sie gibt, haben wir bereits erkannt. Ferner sei aber auf die wichtige Rolle der Holzbläser, und zwar besonders der Flöten und Klarinetten hingewiesen: sie machen die Melodie erst recht eigentlich zu dem, was sie ist. Sie ahmen die Gänge der Geigen diskret nach und betonen das Prinzip der Terz, indem sie ihrerseits in vertikaler Richtung nur Terzen oder (dies nur im 7. und 8. Takt) ihre Umkehrung bilden. Damit ist aber die Wichtigkeit der Rolle der Holzbläser noch nicht umschrieben. Durch die zeitlich völlig gleichmäßige Folge der einzelnen Töne bringen sie die nötige stabile Ruhe in die hin und her schwankende Melodie der Geigen. (Natürlich darf der Dirigent diese Wirkung des Holz-

¹⁾ Motiv 1d) und 1f) kommen als solche in den ersten acht Takten zwar nicht vor, sind aber als bloße Umkehrungen von vorhandenen Motiven gewissermaßen latent in der Reihe enthalten zu denken.

²⁾ H. Schenker, „Neue musikalische Theorien und Phantasien“, Band I, z. B. § 6.

bläserparts nicht pedantisch aufdringlich markieren; es genügt, wenn er sich ihrer bewußt ist und dies Bewußtsein auf die ausführenden Musiker überträgt.) — Die Begleitung liegt bei den Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen; man möge nicht übersehen, wie das Prinzip der Terz auch in der Begleitung (bei den Bratschen) Früchte zeitigt: bei Brahms gibt es eben nichts Nebensächliches, nichts, das vielleicht auch anders sein könnte!

Der Stufengang in diesen Takten ist folgender: e-moll I., IV., V.^{♯3}, I., VI., III., VII.^{♯3}, IV.. Dabei wolle man bemerken, daß zwar das dis in Takt 3 als Ergebnis eines Mischungsprozesses¹⁾ ein im strengen e-moll fremdes Element darstellt, hingegen die auf D aufgebaute VII. Stufe in Takt 7 durchaus den Gesetzen einer reinen Molltonart entspricht. Die erniedrigte Terz im selben Akkord weist wohl auf die mittelalterliche phrygische Tonart hin. Wir werden dieser noch oft begegnen. Jedenfalls ist es bezeichnend für Brahms' hochentwickeltes Stilgefühl, daß er gerade in einer e-moll Symphonie das auf E aufgebaute Phrygische bevorzugt. — Der Stufengang erfüllt in diesen Anfangstakten den Zweck, die Tonart e-moll festzustellen. Man übersehe in den Takten 5—8 nicht die quintale Richtung der Harmoniefolge; die Entwicklung der ganzen Symphonie bahnt sich hier an; was ist daher natürlicher, als gerade in diesem Beginne, diesem Urgrund alles weiteren Werdens in der Harmoniefolge ostentativ dem quintalen Prinzip den Rang zu gewähren, der ihm von Natur aus gebührt?²⁾ — Schließlich sei noch auf den Orgelpunkt aufmerksam gemacht, der Takt 1—4 (s. 2. Horn und Kontrabässe) umklammert. Er hat natürlich eine ganz besondere Bedeutung. Durch ihn wird der gleichsam embryonale Zustand, in dem die Symphonie sich befindet, aufs eindringlichste betont. Brahms hätte eine ähnliche Wirkung erreicht, wenn er in den ersten Takten nur eine einzige Stufe auskomponiert hätte. Dann wären wir aber über die Tonart im unklaren geblieben, und das mußte der Tondichter vermeiden. Der Orgelpunkt hebt nun wohl einerseits die unleugbare Unruhe auf, die durch den schnellen Stufenwechsel erzeugt wird, er führt die verschiedenen Stufen gleichsam doch auf eine, und zwar die erste, zurück — die andere Wirkung jener Stufenfolge, nämlich die Tonart eindeutig festzustellen, hebt er damit keineswegs auf, ja er verstärkt sie geradezu: er betont ja konstant eben die Tonika, auf welche die Stufen hinweisen. Endlich hat der Orgelpunkt noch eine hochwichtige Bedeutung; er läßt die Stufenfolge der Takte 5—8 um so wirksamer in Erscheinung treten. Was das bedeutet, ist nach obiger Ausführung über die quintale Entwicklung dieser Stufen ohne weiteres klar. —

¹⁾ Vgl. Schenker, a. a. O. § 38 ff.

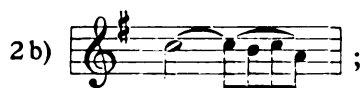
²⁾ Vgl. Schenker, a. a. O. §§ 12, 14, 82 u. v. a.

Die besprochenen Takte bilden den ersten Abschnitt vom Vordersatz des ersten Gedankens. Freilich wäre man fast berechtigt, diesen Vordersatz (Takt 1—18) als selbständigen Gedanken und die ersten acht Takte ihrerseits als Vordersatz dieses Gedankens aufzufassen, denn die Takte 19ff. bilden lediglich die variierte Wiederholung des Vorhergehenden. Es ist aber Pflicht jeder gewissenhaften Analyse, sich nicht im Nachspüren von Miniaturbildungen zu verlieren, sondern stets die Form im großen zu berücksichtigen. Und so kommen wir zu dem Ergebnis, daß die Takte 9—18 nunmehr den zweiten Abschnitt vom Vordersatz des ersten Gedankens darstellen.

Auch in diesen Takten spielt das Urmotiv die ausschlaggebende Rolle. Freilich fängt die Entwicklung hier bereits an, sich mächtig zu regen, ganz gemäß unserer durch die Ereignisse der Takte 5—8 hervorgerufenen Erwartung. Das Motiv treibt schon im 9. Takte diese Früchte:



Der Oktavfall c^3-c^5 ist uns bereits geläufig. Im 9. Takt selbst kommt aber das Neue. Man beachte die Bogenartikulation. Man sollte meinen, Brahms hätte mit annähernd gleichem Effekt auch schreiben können:



das wäre indessen völlig sinnlos gewesen. Die Figur 2a) stellt nämlich eine Variante des Urmotivs dar. Die mit den Sternchen versehenen Töne sind das nackte — rhythmisch veränderte — Motiv selbst. Durch die Bogenartikulation 2a) wird die Figur zu der erforderlichen Einheit zusammengeschlossen, während im Beispiel 2b) die halbe Note c^2 völlig ohne Sinn und Beruf dasteht. Durch den Bogen gibt Brahms demnach den deutlichen Hinweis, wie er die Stelle aufgefaßt wissen will. — Man vergegenwärtige sich nun aber einmal, mit welchen einfachen Mitteln der Komponist seinem Motiv eine vollkommen veränderte Physiognomie verleiht: in die Tonfolge c^2-a^1 schiebt er ein winziges Achtel h^1 ein, läßt die nun gewonnenen drei Töne rhythmisch spielen, und das neue Klanggebilde ist fertig. So bekommt das unscheinbare Anfangsmotiv Leben, atmet, dehnt sich aus und schafft in fortwährender Weiterzeugung neue Kräfte. So finden wir schon im 10. Takt einen Abkömmling des Motives 2a), bei dem der Zusammenhang mit dem Urmotiv zwar noch unverkennbar, aber doch schon loser ist. Man vergleiche das (durch Sternchen markierte) Motiv



besonders mit 1 e)! Diese freiere (Septimen-) Bildung ist aber zweifellos wieder der Erzeuger der fallenden Quartan in Takt 13 und 14, die eben auf dem Wege der freien motivischen Ausgestaltung einen abermaligen Schritt vorwärts bedeuten. — Die wachsende Freiheit des Lebensdranges unseres Motives macht sich auch in der Begleitung bemerkbar, und zwar wieder bei den Bratschen: die Terzen verlieren allmählich ihre dominierende Rolle, bis sie ganz verschwinden.

Ehe wir weitergehen, sei ein Blick auf die Bläser geworfen. Auch hier machen wir dieselbe Bemerkung: die Terzen treten nach und nach in den Hintergrund, das diskrete Portamento weicht einem energischeren Tenuto. In den Takten 13 und 14 bringt die erste Flöte zum erstenmal überhaupt eine diatonische Linie in die Symphonie; bisher hatten wir nur die für Brahms so charakteristische Art zu konstatieren, seine Themen aus den aufeinanderfolgenden Tönen eines Akkordes aufzubauen.¹⁾ Woher kommt der Flöte diese Diatonie? Ist sie aus der Luft gegriffen? Keineswegs. In einer Brahms'schen Symphonie gibt es keinen Zufall, keinen *deus ex machina*. Die Flöte holt sich ihre diatonische Reihe aus dem, wie oben nachgewiesen wurde, motivischen Gang der Geigen:



und welche Konsequenzen diese anscheinend so nebensächliche kurze Tonleiter im folgenden zeitigt, wird gleich nachgewiesen werden. Zuvor sei noch auf die zweite phrygische Stufe in Takt 11 hingedeutet, wie auch auf die quintale Entwicklung der Stufen in den Takten 12 und 13: II. \flat^7 , VI., \sharp III. \sharp^7 . Endlich noch die Warnung, das c des 3. und 4. Hornes in den Takten 9—12 als Orgelpunkt aufzufassen analog dem des 2. Hornes in den Takten 1—4: das betreffende c ist in den genannten Takten ausnahmslos harmonieeignender Ton. Dabei können wir ganz vom ästhetisch-formalen Moment absehen, daß in diesen Takten beginnender Entwicklung ein abermaliger ritardierender Orgelpunkt durchaus ungerechtfertigt wäre.

Der Vordersatz treibt seinem Ende zu. Das Drängende und Treibende kommt vortrefflich in der kraftvoll gleichmäßig emporwachsenden Baßlinie

¹⁾ Vgl. J. A. Fuller-Maitland, „Brahms“ (übersetzt von A. W. Sturm), S. 46; auch „Musik“ XII, Heft 2, S. 69.

(Takt 9—14) zum Ausdruck. Da, kurz vor Toresschluß, bringen auch die ersten Geigen noch eine Tonleiter, aber die überrascht uns nicht mehr, denn die unmittelbar vorhergehende diatonische Linie der Flöte hat uns vorbereitet. Man beachte die zwingende Logik in der Gedankenfolge Brahms' — da ist nirgends eine Lücke, nirgends ein ungesicherter Punkt! — Diese Tonleiter ist berufen, den Vordersatz mit dem (Takt 19 beginnenden) Nachsatz unlöslich zu verklammern.

In Takt 19 erscheint endlich die langersehnte Tonika, nicht aber, um den Vordersatz abzuschließen, sondern vielmehr um den Nachsatz zu beginnen. Nichtsdestoweniger bleibt der ersten Stufe eine gewisse rückwirkende Kraft gewahrt, so daß jene durch die Tonleiter bewirkte „Verklammerung“ auch eine harmonische Stütze erhält. Im Nachsatz entsprechen die Takte 19—26 genau den Takten 1—8 des Vordersatzes, nur erscheint der gleiche Gedanke hier in einem viel pikanteren, farbenschillernden Gewande: Brahms' Variationentechnik¹⁾ zeigt sich wieder einmal von ihrer subtilsten Seite.

Die Hauptmotivreihe der ersten 8 Takte wird wörtlich von den ersten und zweiten Geigen gebracht, nur in einer eigenartigen (gewissen optischen Erscheinungen parallel laufenden) „Verdoppelung“:



Ganz besonders bemerkenswert ist die Art, wie die beiden Geigengruppen mit dem Motiv gewissermaßen Fangeball spielen. Der Zweck dieser eigentümlichen Instrumentierung ist klar ersichtlich: das Urmotiv wird gewissermaßen als solches isoliert und dadurch vor der endgültigen Weiterentwicklung individualisiert.

Die einstige Rolle der Holzbläser haben jetzt die Kontrabässe und Violoncelli übernommen: sie geben die harmonischen Baßtöne und doch zugleich in völlig einwandfreier Weise das gesamte Hauptthema wieder! Bratschen und Holzbläser aber werfen einander jene ominöse Tonleiter zu: wieder dieselbe „durchbrochene Arbeit“, die wir eben erst feststellten anläßlich des Zuspieldes des Hauptmotivs zwischen den beiden Geigengruppen. Diese Instrumentationstechnik erschwert die orchestrale Verwirklichung der Absichten des Komponisten außerordentlich: ein einziger verspäteter oder verfrühter Einsatz irgendeines der Instrumente (bzw. In-

¹⁾ Vgl. den Hinweis Riemanns (Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 751): „Wie bei Beethoven ist auch bei Brahms der Schlüssel für das Verständnis der komplizierten figurativen Verkleidungen des harmonischen Kerns und der raffinierten rhythmischen Ausgestaltung der melodischen Textur der Themen aus der Variationentechnik zu gewinnen.“

strumentengruppen) stempelt die ganze geniale Inspiration Brahms' zu einem konfusen Wirrwarr — und mehrere solcher Versehen stellen die künstlerische Wirkung der ganzen musikalischen Schöpfung in Frage. Dann kommen die Leute und reden von einem unverständlichen, grüblerischen, weltfremden Brahms, ohne zu ahnen, daß das ja gar nicht Brahms war, was sie da gehört haben! Bei der Interpretation z. B. Beethovens ist — wenigstens teilweise — eine gewisse heilsame Tradition allmählich ein wesentlich bestimmender Faktor geworden; für die Aufführung von Brahms'schen Schöpfungen gibt es bis dato leider noch keine gescheite Tradition.¹⁾

Von Takt 23 ab weisen Holzbläser und Bratschen wieder nachdrücklich auf das Prinzip der Terz hin, und besonders in den Takten 23—26 ist ihre Rolle mehr solistisch.

Von Takt 27, dem Beginn des zweiten Abschnittes des Nachsatzes, ab beginnt es in den einzelnen Stimmen zu gären. Ein „crescendo poco a poco“ gibt die Richtung des glühenden Dranges des Hauptmotivs an, und wenn in Takt 37 und später in Takt 44 ein „f“ verzeichnet steht, so ist es — das sei hier sehr nachdrücklich hervorgehoben — ein ganz, ganz anderes Forte als z. B. in Takt 17! Diesem geht keine crescendo-Bezeichnung voraus, unser jetziges (Takt 37 bzw. 44) ist aber lediglich die Konsequenz des erwähnten „crescendo poco a poco“, es bedeutet in seiner Stellung am Ende des ersten und weitaus wichtigsten Gedankens des ganzen Satzes einen kolossalen Höhepunkt. Brahms hat es bei der bis ins kleinste durchdachten, absolut lückenlosen Faktur seiner Werke eben nicht nötig, Höhepunkte durch gehäufte äußere Zeichen, hier also etwa durch „fff“, als solche sicherzustellen. Ein Höhepunkt bei ihm ist einfach die Conclusio einer langen Reihe von Prämissen; wer diese Prämissen richtig erfaßt, wird die Conclusio nicht — verpassen, wer aber für jene kein Verständnis hat, möge lieber die Finger lassen von einem solchen Kunstwerk. — Es sei bei dieser Gelegenheit gestattet, ganz im allgemeinen darauf hinzuweisen (was allen Einsichtigen freilich längst bekannt ist), daß „f“ und „p“ unter allen Umständen nur einen relativen Stärkegrad bezeichnen.

Die Stufenfolge im ersten Abschnitt des Nachsatzes entspricht genau derjenigen im analogen Abschnitt des Vordersatzes. Der hier gegenstandslos gewordene Orgelpunkt fehlt selbstverständlich. Im zweiten Abschnitt ändert sich das Bild. Melodisch entsprechen die Takte 27—32 zwar noch einigermaßen den Takten 9—14 (nach Takt 32 zweigt auch der melodische Faden erheblicher ab), der Stufengang ist aber ein anderer. Und zwar

¹⁾ Hier ist, wie gesagt, die heilsame Tradition gemeint. Es soll nicht verkannt werden, daß es in musikalischen Dingen leider, leider auch eine Tradition gibt, die man am besten mit dem schönen deutschen Worte „Schlendrian“ übersetzt. Die ist hier also nicht gemeint.

haben wir zu konstatieren, daß Brahms hier die Stufen schon¹⁾ In den sechs Takten 27—32 haben wir eigentlich nur eine einzige Stufe, und zwar die V.! (Takt 29 mit seiner II. Stufe möge man nicht als Argument gegen diese sechs Takte lange V. Stufe anführen; man kann diese Harmonie gewissermaßen als durchgehenden Klang betrachten, und jedenfalls empfiehlt es sich nicht, ihr zuliebe die Einheit einer so weit gespannten harmonischen Erscheinung zu zerstören. Das gute und förderliche Prinzip, jeder scheinbar noch so geringfügigen Einzelheit Beachtung zu schenken, darf nie und nimmer dazu führen, die großen Zusammenhänge aus dem Auge zu verlieren. Und in diesem Falle ist die V. Stufe, auf der sich so viel Ereignisse abspielen, von immenser kompositionstechnischer Bedeutung, wie wir gleich erkennen werden. — Die V. Stufe wird hier mit der VII. identifiziert.²⁾ Takt 27 liegt die Sache klar ($\sharp VII. = V\sharp^3$). In Takt 28 und 30 ist es schon schwieriger; doch darf man diesen beiden reinen Mollharmonien die Eigenschaft jener verminderten Harmonie (Takt 27) zubilligen, und zwar in Anbetracht der Tatsache, daß wir sie wegen der unmittelbaren Nähe jenes verminderten Akkordes als von diesem abgeleitet annehmen dürfen.)

Wir kommen jenem vorhin erwähnten Höhepunkte näher. Brahms hat uns an dieser wichtigen Stelle seines Werkes natürlich sehr viel zu sagen. Er will und — muß uns das Urmotiv kurz vor seinem Scheiden auf längere Zeit in einer gewissen Ausgestaltung und Vollendung vorführen: er muß es, weil die biologische Triebkraft des im Anfang so unscheinbaren Urmotivs schon zu einer ganz gewaltigen Macht gelangt ist. Und wirklich zeigt das Motiv in den Takten 31—45 eine erstaunlich große Anzahl neuer Seiten.

Hier lag nun die Gefahr nahe, daß die Form unter den Händen ihres Schöpfers zerbröckelte. Dies erkennt Brahms klar, und daher greift er zu dem gegebenen Rettungsmittel: er schon^t, wie gesagt, die Stufen, klammert die mannigfachen Ereignisse durch eine einheitliche Stufe in den Takten 27—32 und — um das gleich vorwegzunehmen — 41—44 zusammen und schafft somit in den einzelnen weitgespannten Stufen jedesmal den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Nun begreifen wir auch, warum dem „f“ in Takt 44 eine so ganz andere Bedeutung eigen ist, wie irgendeinem vorhergehenden.

Sehen wir uns nun die Schicksale des Motivs im zweiten Abschnitte des Nachsatzes noch etwas näher an. In Takt 33 finden wir die Bestätigung für unsere obige Interpretierung der Figur 2a). Die beiden Oboen bilden nämlich den nicht mißzuverstehenden Kommentar zum Motiv der ersten und zweiten Geigen:

¹⁾ Vgl. Schenker, a. a. O., u. a. § 129.

²⁾ Vgl. Schenker, a. a. O., § 108.

6)

und dieses Motiv selbst bietet sich in einer rhythmisch leicht veränderten Gestalt dar: die Synkopierung gibt ihm einen ganz eigenartigen Reiz. Dieses in eine Synkope gezwängte Motiv spielt seine latente Erregtheit hinein in die Oktavvariarung des Urmotivs, die von großem melodischen Schwung ist:

7)

Und während bisher diese Variation des Motivs lediglich in der Unteroktave verdoppelt wurde, wird sie jetzt (s. Fig. 7) in der Unterterz verdoppelt und bietet somit in vertikaler Richtung den deutlichen Hinweis auf das treibende, zeugende Intervallprinzip dieses Motivs.

Von Takt 37 an ergreift unser Motiv fast alle Instrumente und Stimmen. Es genüge, unter Verzicht auf eine ausführliche Erklärung die einzelnen Erscheinungsformen des Urmotivs einfach zu notieren:

8a) b) c) d) e) f) g) h)

Die diatonische Linie, unsere liebe alte Bekannte, macht sich übrigens auch wieder bemerkbar, und zwar in den Takten 37—38 bei den Flöten und 39—40 bei den ersten Geigen. Selbstverständlich ist wieder eine

mehr lediglich deshalb, weil er als einzige selbständige Reihe inmitten der Modulationsereignisse steht. Gerade jene Takte nämlich, in denen wir soeben einen grandiosen Höhepunkt erkannt haben (41—45), fassen in sich den Modulationsbeginn und damit den Wendepunkt, die Katastrophe des ersten Gedankens. Wieder diese biologischen Momente im Dasein der Töne und Motive: ist es nicht ein nur zu häufiges Erlebnis des höchst organisierten Lebewesens, des Menschen, daß der Kulminationspunkt seiner Lebensbahn zugleich den Anfang vom Ende bedeutet? — Jedenfalls wäre es eine reichlich gesuchte Erklärung, wenn man der großen Stufe in den Takten 41—44 den Rang einer II. in e-moll aufzwänge, statt sich der näher liegenden quintalen Beziehung zu bedienen und ihr den Rang einer Oberdominante in h-moll zuzusprechen — als II. in e-moll wäre sie die fernerliegende „doppelte“ Dominante gewesen —. Freilich ist die Stufe ein Zwitterding; dies Zwitterhafte liegt ja aber gerade im Wesen des Modulationsbeginnes: wir haben nämlich einfach die II. Stufe in e-moll in eine V. in h-moll umzudeuten. Und diese Modulation ist ein gar wichtiges Ereignis im Gefüge des Ganzen; soll sie ja doch die Tonart feststellen, die im gesamten weiteren Verlauf des ersten Teils unseres Satzes (bis Takt 136) die herrschende bleibt. Brahms trägt dieser hohen Wichtigkeit des Ereignisses nun eben dadurch Rechnung, daß er seinen Anfang an die bisher exponierteste Stelle des Satzes verlegt — welch planvolle Weisheit im Gebrauche der künstlerischen Mittel! Wir haben also das verbrieftete Recht, dem „Modulationsgedanken“ bereits ein vollwichtiges h-moll zuzuerkennen.¹⁾

Sehen wir ihn uns näher an. Er zerfällt zwanglos in zwei Abschnitte, die wir wohl als Vorder- und Nachsatz bezeichnen dürfen (trotz des Halbschlusses in Takt 53). Der Vordersatz reicht dann von Takt 45—49 (Fig. 9), der Nachsatz von 49—53. Anfangs ahmen die Violoncelli die Linie der Geigen streng nach:



¹⁾ Ganz ähnlich liegt der Fall in Beethovens Neunter Symphonie. Auch da erscheint der Modulationsgedanke bereits in der neu gewonnenen Tonart; nämlich in B-dur auf der V. Stufe:



Vgl. Schenker, „Beethovens Neunte Symphonie“, S. 13, Fig. 20.

Der Terzengang der Bratschen und Violoncelli stellt sich wohl mehr als eine gelegentliche Kombination dar, als daß wir in ihm eine Anspielung auf das Hauptmotiv erblicken dürften. Die Situation hat sich eben verändert; in der Umgebung des neuen Gedankens fehlt jegliche Voraussetzung, solchen Kombinationen wichtige motivische Bedeutung beizumessen — täte man es, so wäre es Künstelei. Anders liegt die Sache bei der oben erwähnten Stelle in den Geigen (Takt 48): wir haben dort ein wörtliches melodisches Zitat, das durch die ganz besondere Bogenartikulation vom Komponisten ausdrücklich als solches gekennzeichnet ist. Dasselbe Argument können die Gänge der Klarinetten und Fagotte in Takt 48, sowie die der vier Hörner in Takt 52 beanspruchen: auch sie sind unbedingt Zitate des Urmotivs. (Die Hörnerstelle dürfte eigentlich allein schon genügen, um all die zum Schweigen zu bringen, die einem Brahms den Vorwurf zu machen wagen, er wisse das Blech nicht charakteristisch thematisch zu verwenden!)

In Takt 49—50 ist die von Brahms auch sonst vielfach angewandte harmonische Antizipation bemerkenswert, welche die gleichmäßige rhythmische Bewegung in höchst pikanter Weise unterbricht. Gerade die kurze Dauer verstärkt hier die feine Wirkung rhythmischer Abwechslung. Wegen ihrer langen Dauer wirkt die gleiche harmonisch-rhythmische Erscheinung z. B. am Schluß vom ersten Teil des ersten Satzes von Brahms' F-Dur Symphonie einigermaßen zerstörend auf das Gesamtgleichgewicht des rhythmischen Baues.

Es erübrigt sich noch der Hinweis, daß im Nachsatz (Takt 49—53) die Oboen und Klarinetten die nachahmende Rolle der Violoncelli (und Bratschen) übernehmen.

Die zweite Note der Violoncelli und Kontrabässe in Takt 52 darf nicht F, sondern muß orthographisch E-is lauten.¹⁾ Es vollzieht sich hier nämlich ein Tonikalisierungsprozeß.²⁾ Das E-is ist der Repräsentant der Dominante von Fis- $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, und es erhebt somit — wenn auch nur vorübergehend — die Stufe Takt 53 ff zum Range einer Tonika (wir nehmen natürlich wiederum für die Takte 53—57 nur eine einzige Stufe an). Der Tonikalisierungsprozeß hat hier den deutlichen Zweck, die Takte 53—57 bedeutsam hervorzuheben. Sie spielen, wie wir sehen werden, nicht nur eine wichtige motivische Rolle, sondern haben vor allem eine hochwichtige konstruktive Aufgabe in dem komplizierten symphonischen Gebäude.

¹⁾ In dem gründlichen Klavierauszug von Robert Keller steht das korrekte E-is.

²⁾ Vgl. Schenker, „Neue mus. Theor. u. Phant.“, I, § 136 ff.

Fortsetzung folgt

HENRY LITOLFF

SEINE LAUFBAHN IN DEUTSCHLAND

VON PAUL MAGNETTE IN LÜTTICH

Am 30. November 1844 tauchte Litolff¹⁾ mit Glanz wieder in der musikalischen Welt auf, obgleich seine Gesundheit sich in einem bedauernswerten Zustande befand. Von dieser Zeit datiert der Anfang des Litolffschen großzügigen Schaffens als Klavierspieler und Komponist.

In Leipzig ließ er sich in den Gewandhauskonzerten mit seiner zweiten „Konzert-Symphonie“ hören, die großen Erfolg hatte, obgleich die Presse und das musikalische Publikum in zwei Parteien geteilt waren. Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ widmete dem jungen Künstler viele Spalten und überschüttete ihn mit Lob, während die „Signale“²⁾ sich in der bittersten Kritik ergingen und sogar erzählten, Schumann und seine Frau hätten während der Aufführung des Konzertes den Saal verlassen. In der Folge begab sich Litolff nach Dresden, wo er schon am 5. und am 15. November mit geringem Erfolg und vor einem kleinen Publikum zwei Konzerte gegeben hatte. Die Kritik war erst ziemlich scharf und abweisend, aber der rauschende Erfolg in Leipzig brachte eine Wendung in der öffentlichen Meinung. Litolff wurde gefeiert und gab noch drei Konzerte, deren Erfolg noch entschiedener war.

In Dresden machte er die Bekanntschaft der Familie von Bülow, mit der ihn in der Folge innige Freundschaft verband. Wie wir später sehen werden, verkehrten Hans von Bülow und Henry Litolff jahrelang; letzterer gab dem jungen Hans auch einige Zeit Unterricht im Klavierspiel.

Im Januar 1845 finden wir Litolff in Prag wieder, wo er fünf Konzerte veranstaltete, von denen vier mit Orchester im Theater stattfanden. Das erste hatte die Form eines Klavierabends; der Pianist spielte alle Nummern des Programms allein, mit Ausnahme der A-dur Sonate für Klavier und Violoncello von Beethoven, die er mit Traeg wiedergab. In einem der Orchesterkonzerte spielte er seine erste Konzert-Symphonie, und im dritten vereinigte er sich mit seinem Freunde, dem wallonischen Violinspieler Prume. Die „Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung“ widmete Litolff am 6. April einen großen Artikel, der mit folgenden Worten schloß:

„Litolff hat fünf Konzerte mit ungewöhnlichem Erfolg gegeben. Er interessiert ebenso sehr mit seinem Spiele und seinen Kompositionen, wie durch seine abenteuerliche Laufbahn. Er hat eine seelenvolle Auffassung und einen kräftigen Ton, und man würde ihn mit Liszt vergleichen, wenn man nicht immer in letzterem den Ungarn, in ersterem den Engländer erkannte.“

¹⁾ Henry Charles Litolff wurde am 6. Februar 1818 in London, als Sohn eines französischen Geigenspielers, geboren. Sein Vater hatte in Napoleons Heere gedient und den Feldzug nach Spanien mitgemacht, wo er gefangen genommen wurde. Nach der Herrschaft der Hundert Tage verabschiedet, begab er sich nach England, in der Hoffnung, durch Geigenspiel seinen Unterhalt zu erwerben.

²⁾ Siehe „Signale“, Jahrgang 1844, S. 371 und 385.

Im April ließ sich Litolff wieder in Dresden mit großem Erfolg hören. Im Juni kündigen die Musikzeitungen an, daß „der berühmte Pianist Henry Litolff aus London“ nach Berlin abreist. Aber er wird krank und kann gar nicht spielen; doch erwartet und hofft man baldige Genesung. Man lobte ihn einstimmig als Klavierspieler und Komponisten.

In Berlin sollte er auch die glänzendsten Triumphe seiner Virtuosenlaufbahn feiern; sie überstrahlten sogar diejenigen der berühmten Jenny Lind. Er war todkrank, als er in dieser Stadt ankam, und die Zeitungen erregten das Interesse des Publikums, indem sie von dem baldigen Ende eines so bedeutenden Künstlers schrieben. Dann erfuhr man, daß der berühmte Arzt Schönlein ihn wiederherzustellen versprochen hatte, und kurze Zeit darauf erschienen die Anzeigen seines ersten Konzertes. Die Menge füllte den Saal, und als Litolff auf dem Podium erschien, wurde er mit einmütigem Beifall begrüßt, der nicht eher verstummte, als bis der Künstler sein Solo anfang. Es erscheint uns angebracht, den Bericht der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, der diesem Konzerte gewidmet ist, teilweise wiederzugeben:¹⁾

„Am Schluß dieses poetischen Stückes brach ein wahrer Beifallsturm aus. Selten hat man einen derartigen Sieg des Geistes über den Stoff erlebt. Man konnte kaum begreifen, daß dieser Künstler mit dem fast durchsichtigen Körper, der wenige Tage vorher am Rande des Grabes war, jetzt am Klavier über die größten Schwierigkeiten mit energischem und meisterhaftem Vortrag siegte und kühn die Orchestermasse herausforderte. Sein Auditorium war von den mächtigen Tönen dieser Künstlerseele tief bewegt. Selbst sein Konzert machte als Komposition einen großen Eindruck auf das Publikum, und in musikalischen Kreisen besprach man es länger, als man eine neue mit Erfolg aufgeführte Oper besprechen würde.“

Litolff gab noch weitere vier Konzerte, die ebenso erfolgreich verliefen, und denen die musikalische Fachpresse enthusiastische Artikel widmete.²⁾ Man stellte ihn mit Liszt und Chopin auf eine Stufe, man verglich seine Kompositionen mit denen von Beethoven, sein sympathisches und glänzendes Spiel mit Jenny Linds Gesang. Er ließ sich in verschiedenen Wohltätigkeitskonzerten, Künstlerversammlungen und auch vor der königlichen Familie hören. Am 24. Februar veranstaltete er ein großes Abschiedskonzert, das er mit dem größten Erfolge dirigierte, und in dem verschiedene seiner Kompositionen zum Vortrag kamen, u. a. sein von dem großen wallonischen Violinvirtuosen Hubert Léonard, der ihm bei der Ausarbeitung der Solostimme behilflich gewesen war, gespieltes Violinkonzert „Eroïca“, die Ouvertüre zu „Catherine Howard“, einer vom Königlichen Theater in Berlin bestellten Oper, und Bruchstücke der Oper „Salvator Rosa“, eines Jugendwerkes, das sich an Meyerbeer anlehnte. Die Ouvertüre wurde von den Berlinern gut aufgenommen. Auch war es in Berlin, wo Litolff durch den Ver-

¹⁾ Vgl. „Allgemeine Musikalische Zeitung“, 1844.

²⁾ Vgl. „Signale“, „Wiener Musikzeitung“, „Allgemeine Musikalische Zeitung“ und „Gazette musicale de Paris“ vom Januar und Februar 1844.

leger Schlesinger Meyerbeers Bekanntschaft machte und durch Phantasieen und Improvisationen über Themen aus dessen Opern seine Zuneigung gewann. Von Berlin verbreitete sich Litolffs Ruhm über ganz Deutschland.

Wichtige Familienangelegenheiten riefen Anfang 1846 Litolff nach England zurück. In dieser Zeit war seine Gesundheit wieder sehr angegriffen, und seine mißlichen Familienverhältnisse peinigten ihn sehr. Am 19. April 1846 schrieb er einen langen Brief an seinen früheren Lehrer Moscheles, in dem er von der Trennung von seiner Frau spricht, wegen deren Lehrer und Schüler seinerzeit sich entfremdet hatten, und die schon seit mehreren Jahren zu den Ihrigen zurückgekehrt war. Seine Beziehungen zu Moscheles waren wieder herzlicher geworden, und er schrieb ihm nochmals Ende April einen traurigen und entmutigten Brief:

„Ma pauvre tête se perd, et je crains beaucoup pour ma santé. Aidez-moi, Monsieur!“

Er begab sich nun nach London, um die Scheidung einzuleiten. Kaum angekommen — er hatte allerdings schon ein Konzert gegeben — sah er sich ihretwegen in einen Prozeß verwickelt. In seinem Urteil verlangte der Richter das weitere Zusammenleben mit seiner Frau oder 2000 Pfund (40000 Mk.) Schadensersatz. Litolff verweigerte absolut das erstere; da er aber die Summe nicht zahlen konnte, wurde er in den Schuldurm geworfen. Hier schmachtete er mehrere Monate, bis er die Tochter eines der Wächter gewann, die ihn entkommen ließ. Er floh in einem Bauernwagen zur Küste und hatte das Glück, sich in ein nach Holland segelndes Fischerboot einschiffen zu können.

Am 2. Dezember stellte sich Litolff als Pianist und Komponist in Amsterdam vor und eröffnete damit seine erfolgreichen Konzertreisen in den Niederlanden. Die Zeitungen feierten ihn in begeisterten Artikeln;¹⁾ man nannte ihn den Vieuxtemps des Klaviers, bezeichnete seine Werke als genial und jauchzte ihm, wie vor ihm keinem anderen, zu. Besonders wurde seine zweite Konzert-Symphonie bejubelt. Während der nächsten Monate gab er Konzerte in Utrecht, Amsterdam, Dordrecht, dem Haag usw. Inzwischen schrieb er seine dritte Konzert-Symphonie über volkstümliche holländische Themen und spielte diese neue Komposition überall mit außerordentlichem Erfolg. Die Begeisterung der sonst so kalten und reservierten Holländer verursachte eine allgemeine Überraschung.²⁾

Auch eine dem Prinzen Wilhelm III. gewidmete Ouvertüre für Orchester wurde am 17. März 1847 im Haag aufgeführt. Er gab abwechselnd Konzerte mit Orchester, Klavierabende und Kammermusik-Aufführungen,

¹⁾ Vgl. „Caecilia“ vom 15. Dezember 1846.

²⁾ Vgl. „Caecilia“ vom 8. Januar 1847: „Im 6. Konzert hat Litolff sein letztes großes Werk, das Beethoven's würdig ist, und das ganz Holland zu hören wünschte, gespielt: Nationale Symphonie für Klavier und Orchester.“

unter der Mitwirkung des Violinisten Tugu. In mehreren Abendkonzerten improvisierte er meisterhaft über gegebene Themen, besonders in Utrecht, wo er von der „Société générale des Étudiants“ feierlich empfangen wurde (am 27. Februar). Thalberg, der im Herbst aufgetreten war, wurde durch Litolffs Erfolg überstrahlt.

Außer seinen eigenen Kompositionen spielte er mit besonderer Vorliebe das Es-dur Konzert und die Sonaten Beethovens, Kompositionen von Moscheles und Phantasien, Improvisationen über gegebene Themen. Am 20. März veranstaltete er ein Abschiedskonzert in Utrecht, bei dem ihm die Studenten folgende Dichtung widmeten :

A Henry Litolff!

Merci, noble Litolff! Ton immortel génie,
Ton jeu large et fougueux, o roi de l'harmonie
Font palpiter nos cœurs d'ineffables plaisirs.
Merci, merci Litolff! cédant à nos désirs,
Tu fais vibrer pour nous ton piano sonore.
O tous, nous t'en prions, daigne jouer encore!
Pour preuve de l'extase où ton jeu nous a mis,
Gage de l'amitié qui, dès ce jour nous lie,
Accepte cette boîte! ... Ah, loin de nous n'oublie
Jamais Utrecht, Litolff! Notre corps t'en supplie
Et maintenant, chantons „Io vivat“ amis!

Auch längere andere Dichtungen sind noch am selben Abend vor ihm rezitiert worden.

Dann begab sich Litolff nach Deutschland. Am 13. Juni 1847 schrieben die „Signale“:

„Litolff ist soeben in Harzburg zur Sommerfrische, bei seinem Librettisten, Herrn Fischer, eingetroffen. Trotz seines krankhaften Zustandes, arbeitet er mit großem Eifer weiter, und vollendet eine romantische Oper in drei Akten: ‚Die Braut vom Kynast‘. Die zwei ersten Akte sind fertig, der dritte entworfen. Nach den Bruchstücken, die er einigen Freunden zu Gehör gebracht hat, kann man ein prachtvolles Werk erwarten.“

Der Aufenthalt im Harz war für Litolffs Gesundheitszustand sehr wohltuend und regte ihn zu verschiedenen wertvollen Kompositionen an. Er hatte dort auch die Oper „Catherine Howard“, die im April 1847 im Konservatorium zu Brüssel unter Fétis' Leitung aufgeführt wurde, beendet.

Die „Braut vom Kynast“ erfuhr ihre Uraufführung am 3. Oktober 1847 in Braunschweig und wurde sehr warm aufgenommen. Das Werk erhielt sich den ganzen Winter auf dem Repertoire, und sein Erfolg verminderte sich nicht. In Frankfurt a. M., wo dieses Werk im März 1848 gegeben wurde, war die Aufnahme weniger günstig und die Musikzeitungen ergingen sich in bitteren Kritiken Litolffs. Nach einigen Aufführungen der Ouvertüre in Belgien und in Holland zog der Komponist diese Oper zurück.¹⁾

¹⁾ Die Partitur der Oper liegt im Hoftheater von Braunschweig.

Im Dezember 1847¹⁾ verließ Litolff Braunschweig, wo er sich mit dem Verleger Meyer, der zu seinen wärmsten Bewunderern und Anhängern zählte, befreundete und begab sich nach Wien, in der Absicht, dort eine Reihe von Konzerten zu geben. Aber er hatte sich nur einmal hören lassen, als die Revolution von 1848 ausbrach; Litolff begeisterte sich für den großen Gedanken der Freiheit, hielt es mit dem Volke und komponierte einen Marsch und eine Hymne für die Studentenlegion,¹⁾ der er sich angeschlossen hatte. Die Folge war, daß ein Steckbrief auf seine Verhaftung ausgestellt wurde und die Polizei ihn verfolgte. Er floh daher nach Dresden, wo er einige Tage bei der Familie von Bülow blieb, und dann nach Braunschweig, wo ihm sein Freund Meyer Gastfreundschaft gewährte. Hier erreichte ihn die Nachricht von dem Tode seines Sohnes, wodurch seine ohnehin schon wieder schwankende Gesundheit stark erschüttert wurde. Doch komponierte er hier sein erstes Trio, einige Klavierstücke und Lieder. In dieser Zeit erwarb Litolff das Bürgerrecht der Stadt Braunschweig und suchte um seine Naturalisierung nach, die er ohne Schwierigkeiten erlangte; er hoffte damit den Prozeß mit seiner früheren Frau zu seinen Gunsten bald entschieden zu sehen. Er gewann eine große Zuneigung zu Theodor, dem Sohne seines Freundes, des Verlegers, den er einige Jahre später adoptierte. Litolff hatte nun eine ruhige und geregelte Existenz. Aber er brauchte die fortwährende Aufregung und Unruhe des Künstlerlebens, und im Oktober 1849 zog er wieder nach Holland. Im November finden wir ihn in Amsterdam, wo er in Erinnerung früherer Erfolge begeisterte Aufnahme fand. Er gab zahlreiche Konzerte, zumeist unter Mitwirkung von Merlen, van Brée und Tugu.

Im März 1849 erhielt er in Rotterdam die Nachricht vom Tode seines Freundes Meyer in Braunschweig und begab sich sofort dorthin, um dessen Angelegenheiten, wie dieser in seinem Testament gewünscht hatte, zu ordnen.

Ende Juli besuchte er Leipzig, wie ein Brief Hans von Bülows an seine Mutter bezeugt, den wir hier wiedergeben, da er wichtige Mitteilungen über Litolff enthält.

Leipzig, am 2. 8. 1849

„... Litolff habe ich sehr zufällig begegnet. Ich verspürte eines Tages in der Zwischenzeit zweier Collegien einen bedeutenden Hunger und begab mich in die Peterstraße zu einem Bäcker. Plötzlich, als ich um eine Ecke bog, sehe ich eine mir sehr bekannte Gestalt vor einem Bilderladen stehen; ich fasse ihn in's Auge, zaudere noch einige Momente, aber da mich die Ähnlichkeit zu sehr frappierte, ging ich auf ihn zu: es war wirklich Litolff, und er erkannte mich auch alsbald. Litolff sah so viel wohler aus, daß sich mein anfänglicher Zweifel über die Identität seiner Person erklären lassen konnte; außer dem um nichts besseren nervösen Zucken, das beständig über sein Gesicht fährt und Freunde sehr unangenehm berührt, ist er in seinem

¹⁾ Diese beiden Werke wurden später mit großem Erfolg in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Familien der Opfer des Aufruhrs aufgeführt.

ganzen Wesen viel ruhiger, physisch stärker und gesunder geworden; nur leider hat, wie mir aus seinen Reden hervorzugehen schien, mit seiner körperlichen Besserung seine geistige Productivität abgenommen. Zur Anregung seiner Phantasie bedarf es oder bedürfte es eines so bewegten Lebens, selbst auch einer so zerrütteten Gesundheit; jetzt hat er sich bereits so sehr in die philisterhafte Ruhe eines gemüthlichen Spießbürger hineingelebt; möge es das Schicksal verhüten, daß er darin untergehe!

Ein deutsches Genie kann recht gut, ja sogar am besten, in Abschließung von der Außenwelt, in behaglicher Familienruhe, in hausbackner Alltäglichkeit seinen Beruf, aus sich selbst, von innen heraus zu schaffen und zu wirken, erfüllen; aber ein nicht germanisches, ein französisches, oder polnisches, oder am besten gesagt, ausländisches Talent oder Genie, wie Litolff, verträgt das nicht. Er bedarf der immer erneuten Abwechslung von Freude und Leid, er bedarf der großen Passionen, mit einem Worte, der ganzen Außenwelt. So ein Litolff wird manchmal träge sein, vielleicht in augenblicklichen Schlamm versinken, aber dann wieder mit übermenschlicher, dämonischer Kraft und Ausdauer Großes — bei näherem Licht betrachtet freilich immer in gewissem Grade Unvollkommenes — zu schaffen im Stande sein. Ein derartiges Leben ist meiner Ansicht nach für Litolff ein naturgemäßes.

Ich war zwei Tage mit ihm zusammen; musiziert haben wir nicht. Litolff hat sich das Braunschweiger Bürgerrecht erworben und hofft, als solcher, den Prozeß mit seiner früheren Frau in Paris zu seiner ganzen Befriedigung bald beendet zu sehen. Dann wird er sich mit der Schwester der Madame Meyer,¹⁾ Frau seines verstorbenen Freundes und Verlegers, der Tochter eines Professors, verheiraten. Mit dieser und deren zwei kleinen Kindern war er vier Wochen in einem Bad, dessen Namen ich vergessen habe, hernach in Liegnitz, seine künftige Frau besucht, und war nun auf der Rückreise nach Braunschweig begriffen. Er konnte mir nicht genug erzählen, von den Wohltaten und der Freundlichkeit und Sorge, mit der ihn die Familie Meyer gepflegt, und von seiner Erkenntlichkeit gegen dieselbe, der er alles zu verdanken habe. Nächsten Winter wird er wahrscheinlich nach Berlin kommen, uns daselbst natürlich besuchen. Nach dir und Isa hat er sich vielmals erkundigt . . .“

„. . . Sein Schicksal hat er mir ungefähr ebenso erzählt, als es Raff früher getan; nur erfuhr ich von letzterem nicht, daß Litolff eine Zeit lang wahnsinnig in eigentlichem Wortsinne gewesen sei.²⁾ Viel Neues hat er nicht componiert, eigentlich jetzt gar nicht. Eine Symphonie für Orchester hat er angefangen; es sei sehr schwierig eine solche zu schreiben, und er sei im Augenblick nicht recht dazu aufgelegt.³⁾ Anderweitige Pläne hat er nicht. Wir gingen zusammen zu Dr. Brendel, dem er einen Höflichkeitsbesuch machen wollte, weil ihn dieser in seinen Blättern sehr oft lobend erwähnt hat.“

„Es hat mich natürlich gefreut, Litolff wieder zu sehen, und in seinem Urtheile und Gespräch hat er mich ganz ebenso interessiert wie früher; nur bin ich freilich jetzt selbständiger geworden und kann nicht in allem mit ihm übereinstimmen.“

Vom Sommer 1849 bis zum Winter 1850 litt Litolff häufig an nervöser Überreizung und an Anfällen von Schwermut, die ihn für irgendwelche Arbeit unfähig machten. So kommt es, daß er von 1849 bis 1853 nur

¹⁾ In Wirklichkeit war es nicht die Schwester der Frau Meyer, die er zur Heirat begehrte, sondern Frau Meyer selbst. Wahrscheinlich war es mit Rücksicht auf seinen Freund, der noch nicht lange tot war, daß er diesen Vorwand wählte.

²⁾ Es handelt sich sicher um die geheimnisvolle Existenz Litolffs in den Jahren 1841—44.

³⁾ Aus dieser Symphonie wurde die Ouvertüre „Maximilien Robespierre“.

zwei Ouvertüren, „Maximilien Robespierre“ und „Die Girondisten“ für die Dramen seines Freundes Griepenkerl komponierte. Außerdem gab er einige Konzerte in Leipzig, Dresden und Hannover.

Um diese Zeit wurde die Scheidung von seiner Frau ausgesprochen, so daß er 1851 die Witwe seines Freundes Meyer heiraten konnte und das Geschäft des letzteren nun unter seinem Namen weiterführte. Es waren drei Jahre musikalischer Untätigkeit, die durch Geschäftsangelegenheiten ausgefüllt wurden. Er ließ sich zwar bei einem in Braunschweig veranstalteten Musikfeste im Juni 1852 hören, aber es geschah das nur auf die dringenden Bitten Liszts, der hoffte, daß sich Litolff der Weimarischen Richtung zuwenden würde, wie folgender Brief an die Fürstin Sayn-Wittgenstein beweist:

Braunschweig, 3. 7. 1852.

„. . . En fait d'artistes étrangers de renom, il n'y a que Moscheles à citer. Il est venu me voir dès avant le concert d'hier, en compagnie de Litolff, avec lequel nous avons bien 3 lettres de commun dans notre nom¹⁾ — mais il lui manque la lettre conclusive, le Z, et son paraphe ne vaut pas grand chose. Il m'a joué hier soir, au retour de la soirée de Hollande, une ballade et une élégie, qui sont plus distinguées que ce que je connaissais de lui jusqu'ici. Il est possible que nous puissions faire un bout de chemin ensemble — au figuré — et que, bon gré mal gré, il se rapproche de Weymar.“

Litolff stand in guten Beziehungen zu Moscheles, den er eingeladen hatte, an diesem Fest teilzunehmen. Er schrieb diesem am 27. Februar 1853:

„Votre élève reconnaissant serait très heureux si vous veniez à Brunswick.“

Moscheles schrieb nach dem Musikfest an seine Frau:

„Litolff hätte vielleicht mit mehr Ruhe dirigieren sollen; diese Hand ist zu nervös, um den Taktstock zu halten; aber sein Spiel war ausgezeichnet. Er bat mich, in einem Konzert mein ‚Hommage à Haendel‘ mit ihm zu spielen.“

Zu Anfang des Jahres 1853, nachdem er die Inventur seines Geschäftes beendet hatte, was ihn sehr ermüdete — vgl. Brief an Moscheles vom 29. 9. 1852: „Je suis abimé de travail, je fais mon inventaire; c'est un travail terrible!“ —, begab er sich nach Leipzig,²⁾ dann nach Wien, wo er sich längere Zeit in Bülow's Gesellschaft aufhielt. Im Oktober 1853 kehrte er nach Braunschweig zurück. Bülow besuchte ihn hier und schrieb am 25. Dezember wieder einen langen Brief über Litolf an seine Mutter. Er sprach auch mit Liszt und anderen über ihn und äußerte sich in folgender Weise:

¹⁾ Liszt
LI | Tolff
| apogée
| lettre conclusive.

²⁾ Er hatte am 15. April einen sehr zärtlichen Brief an Moscheles geschrieben: „An meinen lieben Meister Moscheles, Meister aller Meister! Ich hoffe etwas geschaffen zu haben, was meines Meisters würdig ist; es ist auf jeden Fall das bedeutendste, was ich geschrieben habe.“ (Es handelt sich um das große Trio in c-moll, von dem Bülow in dem folgenden Brief spricht.)

„A Brunswick, j'ai vu Litolff. Je n'ai pu retrouver la cordialité de jadis, il ya un froi qui reste entre nous. Il ne m'a guère plu comme autrefois. Il est un peu devenu ,éditeur' et semble très bien portant, même gros.“ (Brief an die Mutter.)

„ . . . Nous avons joué le morceau de Benvenuto Cellini à 4 mains.¹⁾ Il m'a fait cadeau de son troisième trio, qui vient de paraître et où il y a beaucoup de superficiel et beaucoup de passages du genre romantique, suranné. Il y a cependant beaucoup d'esprit et d'idées dans cette œuvre, et l'ensemble sonne bien; c'est rythmique et mélodieux, plein de vie et de grâce. L'andante est particulièrement beau, ainsi que le spirituel final. L'éditeur Geyer m'a prié d'en écrire la critique, ce que j'ai fait, quoique le Signale ait déjà publié une longue analyse de cette œuvre. Il est regrettable que Litolff se cramponne tant aux anciennes formes. La plupart des finals, si longs, sont ennuyeux, et ont trop d'importance; la forme rondo à ce sujet, est défectueuse. Litolff l'a bien compris et a traité son final comme le final d'une symphonie de Beethoven. Les deux premières parties sont subjectives, les deux dernières objectives ce qui est agréable pour l'auditeur.“ (Brief an Liszt.)

Litolff wird den Winter 1853 in Zurückgezogenheit verlebt haben, denn Bülow schreibt am 15. März 1854:

„J'ai réussi ainsi que Joachim, à tirer quelque peu Litolff de sa misanthropique félicité égoïste. Dans cinq semaines, il viendra passer quelque temps à Dresde, et il se réjouit bien de te revoir. Il nous a tous à cœur, je l'ai bien vu.“

Und wirklich ging unser Meister im Frühjahr 1854 nach Dresden und empfing danach den Besuch von Liszt, Cornelius, Bülow und anderen, die er eingeladen hatte. Liszt unterhielt sich stundenlang mit ihm und schrieb am 15. Mai an die Fürstin:

„ . . . Litolff m'a fait loger chez lui, et il était plus simple d'accepter sans trop de façons. Sa femme est très bien, réservée et comme il faut. Nous avons musiqué un peu ce matin et allons continuer tout à l'heure. A 4 heures, il a réuni la musique du régiment, qui est vraiment excellente ici, et exceptionnellement fournie d'instruments à archet. On a d'abord exécuté une ouverture de Féty, dont le programme pourrait se résumer ainsi: M'aimera-t-elle? Oui, je l'aime! La question n'étant plus flagrante pour moi, je n'ai pris qu'un plaisir assez objectif. Ensuite sont venues deux ouvertures de Litolff: les Girondins et une ouverture triomphale sur le chant national belge. Ces deux ouvrages sont loin de manquer de talent, mais ils appartiennent un peu au style flamboyant lequel, à mon avis, est prêt d'être flambé en musique. Aussi ai-je engagé Litolff à ne plus beaucoup cultiver ce genre, car il y a, à mon sens, mieux à faire!“

Liszt erlangte hierbei Litolffs Versprechen, im Anfang des Winters einen Aufenthalt in Weimar zu nehmen.

Nun erwachte der musikalische Schaffensdrang wieder in Litolff; das Bedürfnis nach musikalischer Tätigkeit ergriff ihn von neuem, und die wichtigsten Städte Mitteleuropas wurden wieder von diesem seltsamen Manne besucht, dessen Leben ein beständiger Wechsel von fieberhaftem Fleiße und gänzlicher Gleichgültigkeit war. Und diese neue Virtuosenperiode Litolffs sollte bis zum Jahre 1858 dauern, als der Meister sich in Paris definitiv niederließ.

¹⁾ Auf Liszts Verlangen hatte Bülow die Ouvertüre und Stücke aus „Benvenuto“ vierhändig bearbeitet.

KOMPONISTEN, LIBRETTISTEN UND DICHTERKOMPONISTEN

VON EDGAR ISEL IN BERLIN-WILMERSDORF¹⁾

Soviel ist gewiß, daß ich eine Oper nur dann mit Freuden genießen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist wie die Musik, so daß beide miteinander gleichen Schritt gehen.

Goethe zu Eckermann (9. Okt. 1828)

Seitdem die Oper aufgehört hatte, ein kostümiertes Konzert zu sein, seitdem man wiederum die strenge Forderung dramatischen Aufbaues auch an musikalische Bühnenwerke legte, ist die Klage über den Mangel wirklich guter Textbücher namentlich in Deutschland nicht verstummt. Gluck, der erste moderne Musikdramatiker, hat allerdings noch mit Texten vorliebnehmen müssen, die ihre Herkunft aus der blutleeren klassizistischen Tragödie allzu deutlich verraten, so geeignet sie auch für des Meisters spezielle Zwecke sein mochten. Aber es bleibt doch charakteristisch, daß Glucks Hauptwerke auf italienische und französische Texte geschrieben sind. Auch Mozarts dramatische Meisterwerke „Figaro“ und „Don Giovanni“ verdanken ihre Entstehung romanischen Vorbildern, französischen und spanischen Dramen, die der in seiner Art geniale da Ponte zu vielfach mustergültigen Textbüchern umgestaltete; selbst das minder gelungene, ebenfalls von da Ponte herrührende Libretto zu „Cosi fan tutte“ steht noch turmhoch über den dramatischen Qualitäten der deutschen Textbücher Mozarts, die ihm mäßige Handwerker vom Schläge Stephanies und Schikaneders zurechtzimmerten. (Auch wer in die übliche, sicher zu weit gehende Mißachtung des „Zauberflöte“-Textbuches nicht einstimmt, muß zugeben, daß von einem logisch-dramatischen Aufbau hier keine Rede sein kann.) Nachdem nun gar die italienische Oper in ihrer Originalgestalt von den deutschen Bühnen endgültig verbannt war, begann eine Leidenszeit der deutschen Komponisten, die den Besten unter ihnen nur allzu viele Klagen abrang. Beethovens Nöte mit dem „Fidelio“-Text sind ja allgemein bekannt; Weber und Marschner gelang es nur einmal, aus der ungeheuren Anzahl der Nieten einen Treffer zu ziehen. Aber auch hier handelte es sich nicht um Textbücher, die mit den besten romanischen irgendwie ernstlich in Wettbewerb treten konnten, sondern eigentlich mehr um glückliche Stoff-Funde, die ihre dramatische Gestaltung beinahe vollständig schon in sich selbst trugen. Ohne Webers und insbe-

¹⁾ Mit Genehmigung des Verlages Schuster & Loeffler entnehmen wir dieses Kapitel dem soeben erschienenen Werk „Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs“ von Edgar Isel. Red.

sondere auch seiner Braut Karoline gesunden Bühnensinn wäre der Text des „Freischütz“ in seinem dramatischen Aufbau beinahe noch schlechter ausgefallen, als er es ohnedies schon ist (man denke nur an die unglückselige, von Weber nicht komponierte Eremiten-Exposition, die der eitle Dichter Kind später noch leidenschaftlich verteidigte). Webers Textelend bei „Euryanthe“ und „Oberon“, denen selbst die herrliche Musik nicht aufzuhelfen vermag, ist ja bekannt genug. Daß Devrients „Hans Heiling“-Text dagegen den am besten gestalteten und aufgebauten Operntexten der vorwagnerischen Zeit in Deutschland zuzuzählen ist, steht wohl fest. Devrient war eben ein praktischer, mit allen Geheimnissen dramatischer Technik wohlvertrauter Bühnenmann, dem mit der Heiling-Sage ein äußerst musikalischer Stoff in die Hände fiel. Alle anderen Marschnerschen Werke gingen an den ganz unmöglichen Textbüchern zugrunde, und daß Devrient keine weiteren Erfolge als Librettist hatte, beweist aufs deutlichste, daß sein „Heiling“ ein Zufallstreffer war. Über Schumanns und Mendelssohns verunglückte Opern-Experimente braucht nicht geredet zu werden. Schumanns „Genoveva“ blieb ein totgeborenes Kind, weil, wie Wagner ihm bewies, das Libretto nichts taugte, und der kluge Felix Mendelssohn lehnte jahrelang alle Textbücher (freilich darunter auch das ausgezeichnete „Heiling“-Buch) nur deshalb ab, weil er allen deutschen Librettisten mißtraute. Wie recht er hatte, zeigt sich an seinem nachgelassenen „Lorelei“-Fragment auf Geibels Text. Von den Komponisten der romantischen Sphäre gelang es einzig nur noch dem an romanischen Vorbildern geschulten Otto Nicolai, ein zwar nicht dramatisch vollkommenes, aber immerhin lebensfähiges Libretto in den „Lustigen Weibern“ zu erhalten, freilich nur deshalb, weil er selbst sich den Stoff ausgesucht hatte, ihn in Anlehnung an ein Meisterdrama ausführlich skizzierte und in der Wahl seines Textdichters — des bühnengewandten Mosenthal — vorsichtig war. Und so behielt denn den meisten Romantikern gegenüber E. T. A. Hoffmann recht, der in seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ meint:

„Der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinandergereihter Szenen, ohne inneren poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit, zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte . . . Daß der Operndichter, rücksichtlich der Anordnung, der Ökonomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Drama treu bleiben müsse, versteht sich wohl von selbst; aber er hat es wirklich nötig, ganz vorzüglich bemüht zu sein, die Szenen so zu ordnen, dass der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuhörers entwickle . . . Kein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nötig als die Oper, da, ohne dem, daß man bei dem deutlichsten Gesange die Worte doch immer schwerer versteht als sonst, auch die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt und nur durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem sich der dramatische Effekt konzentrieren soll, gezügelt werden kann.“

Hoffmann selbst freilich, obwohl Dichter und Musiker, wagte es nicht, die Vereinigung beider Künste in sich zu vollziehen: Zu seiner Oper „Undine“ verfaßte er lediglich das Szenarium und die Musik, während die eigentliche Dichtung Fouqué überlassen blieb. Seine für dieses Verfahren in dem Dialog vorgebrachten Gründe, insbesondere: er könne sich nicht zweimal begeistern, erscheinen uns heute wenig überzeugend.

Der erste, der in deutscher Sprache die Textbuchfrage praktisch befriedigend löste, war Albert Lortzing. Ausgerüstet mit dem wohlgeübten Handwerkszeug eines echten Bühnenpraktikus, gestaltete er in einer merkwürdigen Mischung von Naivität und Berechnung seine Libretti ohne jedwede höhere poetische Prätention, aber mit einer sicheren Wirkung, die heute noch in seinen besten Büchern („Wildschütz“, „Zar und Zimmermann“) nicht nur auf ein anspruchsloses Publikum ausgeübt wird. Bei Lortzing zeigt es sich am deutlichsten, wie innig Bühnenerfolg und Textbuchqualität bei einer dramatisch hochbegabten, aber musikalisch nicht allzu eigenartigen Persönlichkeit zusammenhängen. Für die Oper — speziell die komische — in Deutschland bedeutete Lortzings Technik eigentlich die prinzipielle Lösung eines bis dahin häufig beklagten Übels. Daß in einem Lande, das überhaupt so wenig spezifisch dramatische Begabungen aufweist wie Deutschland (man vergleiche damit die Fülle derartiger Talente in romanischen Ländern), nur aus der Vereinigung von Textdichter und Musiker in einer Person etwas Ersprößliches herauskommen konnte, diese Erkenntnis dürfte auch Wagner zuerst am Lortzing'schen Beispiel aufgegangen sein. Wagner war — darüber müssen wir uns klar sein, und das hat er auch freimütig selbst bekannt — von Haus aus prinzipiell nichts anderes als Lortzing: ein Musiker von durchaus nicht erstem Rang, der sich auf Grund einer eminenten Bühnenkenntnis seine Texte selbst zurechtmachte. Erst vom „Fliegenden Holländer“ ab, der auch musikalisch eine höhere Physiognomie zeigt, betrachtete sich Wagner als Dichter, der seine Stoffe aus dem Geist der Musik heraus selbständig poetisch gestaltete.

In schroffem Gegensatz zu dieser Wagnerischen Arbeitsweise steht das neuerdings von einigen Komponisten eingeschlagene Verfahren, vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen, die niemals im Hinblick auf musikalische Mitwirkung geschrieben waren, wörtlich zu komponieren. Debussy's „Pelleas und Melisande“ (Dichtung von Maeterlinck), Richard Strauß' „Salome“ (Dichtung von Wilde) und „Elektra“ (Dichtung von Hofmannsthal) sind hierfür Beispiele, ebenso wie d'Albert's „Abreise“, der ein älteres Lustspiel von Steigentesch zugrunde liegt.

Wir haben also für den modernen Musikdramatiker eine Reihe von Möglichkeiten, wie er sich zur Librettofrage verhalten will:

1. Das Glucksche Verfahren. Der dramatisch gewandte und

musikalische Dichter inspiriert den Komponisten, der nach seiner eigenen Versicherung bei der Komposition zu vergessen sucht, daß er Musiker ist. „So talentvoll ein Komponist auch sein mag, so wird er doch stets nur mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter in ihm nicht den Enthusiasmus erweckt, ohne den die Werke aller Künste schwach und welk sind,“ schrieb der Meister im Februar 1773 an den Herausgeber des „*Mercure de France*“. Glucks Ausspruch trifft für alle wahrhaft dramatisch empfindenden, aber musikalisch nicht allzu vollblütigen Komponisten zu. Er besagt mit kurzen Worten, daß man zu guten Libretti stets wirkungsvolle, zu schlechten Büchern wirkungslose Musik schreibe. Obwohl die Gluckschen Textbücher (mit Ausnahme der „*Iphigenie auf Tauris*“) in ihrer Originalabfassung (die „*Iphigenie in Aulis*“ hat bekanntlich Wagner wirkungsvoll umgearbeitet) der modernen dramatischen Technik in Aufbau und Charakterisierung kaum noch entsprechen, hat dieses Verfahren doch dem Komponisten Gluck gemäß seiner eigenartigen Persönlichkeit zu einer epochemachenden Stellung in der Geschichte der Oper verholfen. Auch heute noch dürfte selbst eine musikalisch schwächere, aber dramatisch empfindende Persönlichkeit an der Hand eines bühnenwirksamen Textbuches am ehesten zu einem Opernerfolg gelangen — falls nur der Dichter auf die besonderen musikalischen Erfordernisse Rücksicht nimmt. Da allerdings die wirklich guten Textbücher, in Deutschland wenigstens, ungemein selten sind, wird sich dieser Fall nicht allzu häufig ereignen. Als neuere Beispiele ließen sich anführen das nach einem spanischen Drama sehr geschickt gemachte Textbuch R. Lothars zu d’Albert’s „*Tiefland*“, ebenso wie das vom gleichen Dichter nach einem spannenden französischen Drama gearbeitete Textbuch zu Kaskels „*Der Gefangene der Zarin*“. Die Komponisten solcher Libretti stehen und fallen mit der Wirkung ihrer Textbücher, was insbesondere an dem wechselnden Bühnenglück d’Albert’s hervortritt.

2. Das Mozartsche Verfahren. Im Gegensatz zu Gluck, der dem Wort dient, geht der Meister des „*Figaro*“ und „*Don Giovanni*“ von der Musik aus. „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter“ sein, heißt es in einem Brief vom 13. Oktober 1781 an den Vater. Damit ist die italienische Auffassung Mozarts im Gegensatz zu der mehr französischen Glucks scharf gekennzeichnet. Eine überquellende musikalische Erfindung von so unversiegbarer Kraft, wie sie einzig Wolfgang Amade besessen, durfte sich im Vollgefühl des Genies der Gewißheit hingeben, selbst dann, wenn sie sich den Dichter unterjocht hatte, das rechte Maß des Musizierens zu treffen und bei aller Üppigkeit des musikalischen Kleides nie den straffen dramatischen Aufbau aus dem Auge zu verlieren. Freilich hat Mozart, wie bereits betont, nur in da Ponte den geeigneten Textdichter gefunden, der es verstand, sich zwar dem Meister anzuschmiegen, doch aber wiederum ihm wirklich bühnen-

mäßig aufgebaute Bücher zu liefern. Daß da Ponte kein Originalgenie war, tut nichts zur Sache; er war ein ungemein geschickter Adapteur, der gerade das lieferte, was Mozart brauchte, und ohne ihn wären wir um zwei unsterbliche Meisterwerke ärmer. In Deutschland wenigstens hätte Mozart nie und nimmermehr die geeignete Kraft gefunden, und er selbst war sich darüber klar, als er klagte, „unsere deutschen Dichter verstehen nicht das Theater, was die Oper anlangt“. So konnte denn Mozart kühnlich behaupten: „Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen.“ „Als ein wahrer Phönix“ — man beachte diese Worte! Über die Seltenheit dieses Glücksumstandes, in Deutschland wenigstens, kann kein Zweifel herrschen. Anders steht es damit in Italien und Frankreich, wo sich stets einige spezifische Begabungen fürs Textbuch fanden. Rossini's Bücher zum „Barbier von Sevilla“ (von E. Sterbini) und „Tell“ (von Etienne und Bis), Verdi's beste Libretti („Rigoletto“, „Traviata“, „Amelia“ von Piave, „Aida“ von Ghislanzoni, „Otello“ und „Falstaff“ von Boito), Bizet's „Carmen“-Text (von Meilhac und Halévy) zeigen solche glücklichen Fälle. Verdi hatte zudem noch das ganz besondere Glück, für seine beiden letzten Meisterwerke („Otello“ und „Falstaff“) in Boito einen Textdichter zu finden, der selbst Opernkomponist war und somit ganz genau wußte, worauf es ankommt. Von Neueren hat es vor allem Puccini verstanden, sich wirkungsvolle, allerdings sehr krasse Textbücher von Illica und Giacosa („Tosca“, „Butterfly“) zu sichern. Daß der Deutsch-Italiener Wolf-Ferrari ausschließlich italienische Libretti komponiert, ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Von französischen Textdichtern sind zu nennen Carré und Barbier, die für Gounod „Margarete“, für Thomas „Mignon“ und für Offenbach „Hoffmanns Erzählungen“ geschickt zurechtmachten. In Deutschland, dem an Theaterbegabungen ärmsten Land, ist als einer der besten Librettisten W. Friedrich (eigentlich: Riese) zu nennen, ein durchaus an französischen Mustern geschulter Theaterdichter, der Flotow zu seinen einzigen dauernden Erfolgen („Martha“, „Stradella“) verhalf. Zu den ausgezeichnetsten Librettisten aller Zeiten und Völker gehört aber vor allem der vielgeschmähte Scribe, der sich aufs Theater sowohl wie auf die Bedürfnisse der Musik wie kaum ein anderer verstand. Beweis dafür sind seine zahlreichen, immer noch lebendigen Texte, die mit einem geradezu raffinierten Bühnensinn gearbeitet sind. Zu den hervorragendsten zählen die vier Texte für Auber: „Teufels Anteil“, „Schwarzer Domino“, „Fra Diavolo“ und „Die Stumme von Portici“. Ein Meisterwerk ist auch der Text zur „Jüdin“ von Halévy. Daneben hat allerdings Scribe minderwertige Textbücher geschrieben, wie das bei seiner Massenproduktion nicht verwunderlich ist. In Verruf kam er in Deutschland hauptsächlich durch

seine Libretti für Meyerbeer („Robert der Teufel“, „Hugenotten“, „Prophet“, „Afrikanerin“), aber auch nur deshalb, weil er sich durch den stets nur auf effektvolle Musikstücke hinarbeitenden Komponisten, der ihn quälte und unterjochte, verleiten ließ, von seinen bewährten dramatischen Grundsätzen abzugehen. Immerhin, für Meyerbeer waren diese Textbücher die denkbar besten, und wenn es die genannten Werke zu europäischen Erfolgen brachten, so war Scribe hieran nicht wenig schuld. Bei Meyerbeer zeigt es sich aber deutlich, wohin es schließlich führt, wenn die „Poesie der Musik gehorsame Tochter“ ist in dem Falle, daß der Musiker kein Mozart und der Dichter kein da Ponte ist. Es blieb schließlich nichts übrig als das, was Wagner die „Wirkung ohne Ursache“ nannte: der leere Effekt. Und doch, man mag über die Verbindung von Meyerbeer und Scribe denken, wie man will, das beste Werk der beiden, „Die Hugenotten“, wird auf der Bühne noch leben, wenn tausend schwächlichen deutschen Opern längst das Lebenslicht ausgegangen ist.

3. Das Lortzingsche Verfahren. Es ist ein rein empirisch-praktisches, durchaus von der Notwendigkeit lebendiger Theaterwirkung ausgehendes Verfertigen von Operntexten für den eigenen Bedarf. Wie Lortzing dabei zu Werke ging, hat er in einer von J. C. Lobe in den heute fast ganz vergessenen „Konsonanzen und Dissonanzen“ (Leipzig 1869) wiedergegebenen Unterredung aufs anschaulichste geschildert. Ich gebe daraus das Wichtigste hier wieder:

Lobe: Wir kamen auf Operntexte zu sprechen; ich fragte ihn, warum er vorhandene Stücke zu seinen Opern umgearbeitet und nicht eigene Erfindungen gebracht?

Lortzing: Ich hab's im Anfang mit einigen kleinen Stücken versucht, aber, alle Wetter, dazu gehört mehr Talent, als ich besitze, und mehr Studium und Übung, als ich zu verwenden hatte! Zu der Erkenntnis gelangte ich bald, daß wir viel mehr Genießbares in der Kunstwelt vorgeführt bekämen, wenn jedes Talent innerhalb der ihm von Natur aus gezogenen Schranken seine Kräfte auszubilden bestrebe, ohne darüber hinaus nach Früchten zu langen, die ihm unerreichbar bleiben. Deshalb warf ich mein Auge gern auf verschollene Stücke und legte sie mir zu einem Operntext zurecht.

Lobe fragte, ob es nicht ebenso schwer oder vielleicht noch schwerer sei, aus einem vorhandenen Stücke eine gute Oper zu machen, als eine neue zu erfinden.

Lortzing: Quod non. Zwar sind mir die Dinger auch herzlich sauer geworden, aber es kam zuletzt doch etwas Erträgliches zustande. Man muß es nur richtig angreifen.

Lobe: Ja, darin liegt's freilich; aber eben dieses richtige Angreifen! Ich möchte wohl wissen, wie Sie dabei zu Werke gegangen.

Lortzing: Das ist bald gesagt, doch muß ich mit etwas Arroganz beginnen. Der Schauspieler hat einen Vorteil, der den allermeisten dramatischen Dichtern abgeht, die Bühnenkenntnis. Wenn man den Leuten zwanzig Jahre hindurch fast Tag für Tag von der Bühne herab seine Flausen vorgemacht hat, so lernt man ihnen nach und nach ab, was auf sie wirkt und nicht wirkt. Wie prächtig liest sich manche Tirade, mancher Witz im Buche, und wie ohne allen Effekt verpuffen sie auf der Bühne. Umgekehrt sieht manches gedruckt nach nichts aus und schlägt, lebendig dargestellt, zündend in die Seelen. Da lernt man endlich erkennen, was die Stellung der Reden und Szenen zu bedeuten hat. Darum sollte eigentlich jeder dramatische Dichter eine Zeitlang Schauspieler sein. Goethe und Schiller haben geschauspielte; schlecht, aber es hat ihnen doch genützt, daß sie selber auf der Szene gewesen.¹⁾

Mit meiner Bühnenkenntnis ausgerüstet, durfte ich mich wohl an die Bearbeitung guter Stücke wagen. Und doch — wie lange habe ich nach einem passenden Sujet suchen müssen. Glaubte ich endlich ein solches gefunden zu haben, so fragte ich mich vor allem, ob es musikalische Situationen enthalte, Szenen, durch welche Gefühle angeregt werden. Die merkte ich mir zuerst an. Hier Gelegenheit zu einem Liede, dort zu einer Arie, da zu einem Duett, Ensemble, Chor usw. Fand ich das in dem Stücke, so war ein Stein vom Herzen. Nun begann ich eine andere Arbeit, eine kritische, sozusagen. Ich fragte: Welches sind die wirkungsreichsten Szenen darin? welche sind schwächer oder gar verfehlt? Bei den schwächeren galt es dann, sie zu verbessern; die verfehlten beseitigte ich gänzlich. So gewann mein Plan nach und nach die Gestalt, die ich für die Oper brauchte, und damit waren die Hauptgebirge überstiegen. Der Dialog war leicht geändert, und die Verse . . . na, du meine Güte, welcher Mensch flickt denn heutzutage nicht seinen Vers zusammen, und zumal Opernverse! Zu was sich dabei anstrengen? Muß doch alles, was die Poesie ausmacht, tiefe, große Gedanken, blühende Bilder, Reinheit des Reims, Glätte und Fluß der Sprache usw. durch den Komponisten zu Asche verbrannt werden, damit der Phönix Musik daraus erstehen könne.

Lobe: In welchem dramatischen Gebiete sollte man hauptsächlich nach für die Opernbearbeitung tauglichen Stücken auf die Jagd gehen?

Lortzing: Darüber muß eines jeden individuelle Neigung entscheiden . . . Ich wüßte keine andere Allgemeinregel anzugeben, als die,

¹⁾ Lortzing stellt diese Forderung zwar nur für den Textdichter, demgemäß müßte jedoch auch der Dichterkomponist einmal gemitt haben. Wagner hat die Szene als Mitwirkender nur in seinen Kinderjahren betreten, war aber ein Regiegenie ersten Ranges; Peter Cornelius hat als junger Mann verunglückte Schauspielversuche gemacht. Merkwürdig übrigens, daß Lortzing weder auf Shakespeare noch Molière, die beiden größten Schauspieler-Dichter, hinweist.

sich nicht an gangbaren klassischen Stücken zu vergreifen. Da kann man nur verballhornen.¹⁾

Lobe: Das ist doch wohl nur bedingungsweise richtig, denn Spohrs „Faust“²⁾ und Rossini's „Tell“ z. B. sprechen gegen Sie.

Lortzing: Ich glaube kaum. Mit dem Erfolge des „Faust“ im großen ganzen ist's noch zum Aushalten, und dann muß man Spohrs Ruf und Genie in Anschlag bringen. „Tell“ beherrscht allerdings die Bühnen, aber erstens ist hier die dramatische Verschlechterung durch brillante Guckkastenbilder ersetzt, sodann hat die Oper glänzende Singpartieen, und endlich ist die Musik von Rossini. Ja, wer ein Rossini wär! — Verschollenes Mittelgut wie der „Bürgermeister von Sardam“, der „Rehbock“ und dergleichen — daraus läßt sich etwas machen.

Lobe: In der Tat haben Sie mit Ihrem „Bürgermeister von Sardam“ einen höchst glücklichen Griff getan.

Lortzing: Aber warum vorzüglich? Das Stück ist freilich nicht übel, und für dieses Genre mag auch meine Musik den unbefangenen Leuten genügen. Allein was das Stück so allgemein auf das Theater gebracht hat, verdanke ich noch einem anderen Umstande.

Lobe: Und der wäre?

Lortzing (pathetisch): Rollen, Freundchen! Rollen heißt das Zauberwort, welches dem dramatischen Dichter wie dem Komponisten die Pforten der Bühne öffnet. Es gibt Sänger mit wenig Stimme, die jedoch ziemlich gute Schauspieler sind, und wiederum Sänger, die gut singen, aber schlecht spielen. Hat man nun ein Stück gefunden, das für jene gute Spielrollen, für diese hübsche Singrollen absetzt, so ist ein günstiger Erfolg sicher. Am besten reüssiert man mit solchen Partieen, die selbst von geringeren Theatersubjekten nicht totzumachen sind, die sich von selbst spielen, wie im „Zar“ der Bürgermeister und Peter der Große. Mit der ersteren Rolle ist noch keiner durchgefallen, und ebenso kann als Zar keiner durchfallen, wenn er nur sein Lied tonvoll herauszuschmachten vermag. Als Spieler

¹⁾ Hans Pfitzner, dessen Textbücher bisher wenig Bühnensinn verrieten, ist in einem oft geistreichen, aber von der Wagner-Doktrin einseitig geleiteten Aufsatz „Zur Grundfrage der Operndichtung“ noch viel rigoroser und will überhaupt keine Verarbeitung eines bereits dramatisch verwerteten Stoffes zulassen, wobei er ein Meisterwerk wie Nicolais „Lustige Weiber“ als „humorlose Kapellmeisteroper“ (!!) abzufertigen beliebt. Daß J. V. Widmanns Textbuch zu „Der Widerspenstigen Zähmung“ viel besser ist als Shakespeares rohe Jugendposse, entging ihm bei seinem Respekt vor dem Namen Shakespeare.

²⁾ Lobe irrt: Spohrs „Faust“-Textbuch geht nicht auf Goethe, sondern auf das alte Puppenspiel und Klingers Roman „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ zurück. Dagegen denken wir heute mehr an Gounod's Oper, die allerdings mit Goethes „Faust“ nur noch die Namen der handelnden Personen sowie „brillante Guckkastenbilder“ gemein hat und im übrigen spezifisch französisch ist.

darf er ein steifer Peter sein, das widerspricht der Figur des Zaren nicht. Sehen Sie, Männchen, das nenne ich Rollen, und darauf verstehen sich hauptsächlich die Italiener, woher sich auch ihr Glück schreibt. Für Stücke, welche Rollen haben, Gastrollen, interessieren sich die Sänger jedesmal. Daran denken die Deutschen am wenigsten, daß es in Opern die Sänger, überhaupt in Theaterstücken die Schauspieler sind, welche als eigentliche Glückmacher der Dichter und Komponisten zu betrachten sind.

Lobe: Geht aber bei diesem Streben nicht oft der höhere Kunstgehalt der dramatischen Werke verloren? Wir haben viele Stücke mit Rollen in Ihrem Sinne, denen wir doch schwerlich einen bedeutenden Kunstwert zugestehen können.

Lortzing: Zugegeben! Dagegen haben wir auch Stücke, deren hohen dramatischen Wert wir anerkennen müssen, und die sich doch nicht auf der Bühne halten, eben weil ihnen die Rollen fehlen. Wenn beides vereinigt wird, dann — ja dann hat der Dichter das höchste Ziel erreicht, wie die Stücke unserer Dramatiker Shakespeare, Goethe, Schiller beweisen, worin beide Forderungen erfüllt sind. Derartige Leuten gehören aber zu den Seltenheiten, und wenn die Direktionen keine anderen als solche Stücke geben dürften — — —

Lobe (ihn unterbrechend): Sie meinen also, daß diejenigen, welchen die Genialität eines Shakespeare, Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven usw. versagt worden, sich mit geringeren Aufgaben begnügen sollten? Dürfen wir aber im Interesse der Kunst nicht vielmehr sagen: wer sich nicht zum Höchsten fähig fühlt, schaffe lieber gar nicht? Was kann dem Kenner an Mittelgut liegen?

Lortzing lächelte etwas seltsam bei dieser Frage, wodurch Lobe erst ihre Verfänglichkeit ihm gegenüber merkte. Lobe fuhr daher schnell fort: „Es bedarf wohl der Versicherung nicht, daß ich Ihre Opern . . .“

Lortzing (ihn unterbrechend): O, Freundchen, keine diplomatischen Finessen zwischen uns! Die Bemerkung, daß meine Sachen unter das Mittelgut gehören, kann mich nicht beleidigen, weil sie wahr ist. Aber daß unsereiner deshalb das Produzieren unterlassen sollte, unterschreibe ich nicht. Kenner! O ja, ein schöner Name. Wie viele hoffen Sie denn in Leipzig oder irgendeiner anderen Stadt zusammenzubringen? Wie viele davon zu beständigen Theatergängern zu machen? Und wie viele werden in ihren Urteilen über die Kunstwerke übereinstimmen? Ist Robert Schumann nicht ein Tongeist von den höchsten Fähigkeiten? Nun, lassen Sie ihn eine Oper schreiben bloß für Mendelssohn, Hauptmann, Becker und ähnliche wirkliche Kenner. Wird seine Musik diese Männer vollkommen befriedigen? Werden sie bei allen Piecen in Lob und Tadel übereinstimmen? — Und weiter — wie lange, meinen Sie, würde eine Bühne bestehen, auf der nur Erzeugnisse des höchsten Genies gegeben

werden dürfen, und vor der nur Kenner als Zuhörer sitzen sollten? Aus lauter vollkommenen Werken bringen Sie kein Repertoire für ein halbes Jahr zusammen, und von der Einnahme, die ein reines Kennerpublikum brächte, würde der Theaterdirektor das Öl für die Lampen nicht beschaffen können! Es wäre charmant, wenn alle Kunstwerke vollkommen und alle Menschen Kenner wären. Unser Herrgott aber hat es anders beschlossen. Die Menschen auf diesem Planeten sollen verschiedene Fähigkeiten, verschiedene Neigungen, verschiedene Bildung, möglichst alle aber auch ihre Kunstfreuden haben. Einige meiner Opern bereiten vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden, damit bin ich zufrieden. —

Hier bricht die Unterhaltung der beiden Männer in Lobes Darstellung ab. Ich habe diesen Teil der selbst für die Lortzing-Biographieen nicht benutzten wichtigen Unterredung deshalb hier ausführlich wiedergegeben, weil mir die schlichten Worte des bescheidenen Meisters ein ganzes Kompendium ästhetisch-theoretischer Erwägungen aufzuwiegen scheinen. Wenn man erst seine Texte genau angesehen und mit den Vorlagen verglichen hat, wird einem klar, wieviel Eigenes, Persönliches Lortzing in die „zurechtgemachten“ alten Lustspiele hineingesetzt, und wie er seine Vorlagen in Aufbau und Charakteren oft derart verändert hat, daß man trotz wörtlicher Benutzung mancher Dialogstellen doch die Werke in ihrer gegenwärtigen Gestalt als sein persönliches Eigentum betrachten darf. Sind doch beinahe alle großen dramatischen Dichter — die Spanier, Molière und Shakespeare vor allem — in manchen ihrer Stücke nicht anders verfahren: praktische Theaterleute, griffen sie gute Stoffe ihrer Vorgänger auf, behielten die gelungenen Szenen bei und dichteten mißlungene völlig neu. So haben manche Stoffe — insbesondere die heiteren — oft erst nach Generationen ihre endgültige Gestalt gefunden. Das paßt freilich nicht zu dem Originalitätswahne unserer Zeit, wo jeder einzelne ein Universalgenie ohne Vorbild sein möchte. O Anfänger, der du Operngedanken im Hirn wälzest, lies einmal, dreimal, zehnmal, lies immer wieder die Worte des ehrlichen alten Lortzing, schlage an deine Brust und frage dich (mögest du auch noch so viel Instrumentation und Kontrapunkt gelernt haben), ob du je imstande sein wirst, dir — natürlich bist du auch Dichterkomponist — ein Textbuch von der Theaterwirksamkeit eines Lortzingschen zu schreiben. Kannst du's — was ich sehr bezweifle —, dann sei ebenso bescheiden, wie der hochbegabte Meister des „Wildschütz“; kannst du's nicht, dann schreibe lieber symphonische Dichtungen statt Opern, und nur wenn du ein ganz besonders genialer oder — eingebildeter Mensch bist, dann rat' ich dir, zu glauben, du könntest gar die nächste Stufe, die Wagnersche, erreichen. Immerhin aber bedenke, daß es keine ganz verächtliche Sache ist, sich ohne poetische Präentionen gut handwerksmäßig ein wirksames Libretto

zu schreiben, wie das z. B. in Deutschland Kienzl („Evangelimann“), in Italien Leoncavallo („Pagliacci“) und in Frankreich Charpentier („Louise“) getan haben, Musiker, über die du, o Zukunftsgenie, natürlich die Nase zu rümpfen bereits am Konservatorium gelernt hast. Und nun zu Wagner!

4. Das Wagnersche Verfahren geht am deutlichsten aus einem Brief des Meisters an Carl Gaillard vom 30. Januar 1844 hervor, wo es heißt:

„Ich bilde mir auf meinen Dichter-Beruf wahrlich nichts ein und gestehe, daß ich nur aus Notdurft, weil mir keine guten Texte geboten wurden, dazu griff, mir diese selbst zu dichten. Jetzt aber würde es mir ganz unmöglich sein, und zwar aus folgendem Grunde: Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgendeinen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle? Bei dieser Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Übelstande ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Produktion ist aber anders, zunächst kann mich kein Stoff anziehen als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits von dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist. Dazu müssen aber auch allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner Behandlung als nur der musikalischen fähig sind, nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theaterdichter ebensogut zum rezitierenden Drama benutzt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Kontraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben müssen. Hier dürfte also auch der Punkt sein, wo Oper und Drama sich vollkommen scheidet, und beide nebeneinander ruhig ihre Richtung verfolgen können. Wenn es die heutige Aufgabe des dramatischen Dichters ist, die materiellen Interessen unserer Zeit vom moralischen Standpunkt aus zu läutern und zu vergeistigen, so ist dem Operndichter und Komponisten überlassen, die ganze heilige Poesie, wie sie uns aus den Sagen und Geschichten der Vorzeit anweht, in dem ganzen ihr eigenen Dufte hervorzuzaubern; denn die Musik bietet hier das Mittel zu Kombinationen, wie sie dem Dichter allein, zumal unseren Schauspielern gegenüber, nicht zu Gebote stehen.“

Ergänzend heißt es hierzu in der „Mitteilung an meine Freunde“:

„Noch mit dem ‚Rienzi‘ hatte ich nur im Sinne, eine ‚Oper‘ zu schreiben; ich suchte mir zu diesem Zwecke Stoffe, und nur um die Oper bekümmert, nahm ich diese aus fertigen, auch der Form nach bereits mit künstlerischer Übersicht gestalteten Dichtungen: ein dramatisches Märchen von Gozzi, ein Schauspiel von Shakespeare, endlich einen Roman von Bulwer richtete ich mir eigens zum Zwecke der Oper her. Beim ‚Rienzi‘ ... bearbeitete ... ich den Stoff, wie es übrigens bei der Natur eines historischen Romans gar nicht anders tunlich war, freier nach meinen Eindrücken von ihm, und zwar in der Weise, wie ich ihn ... durch die ‚Opernbrille‘ gesehen hatte. Mit dem ‚Fliegenden Holländer‘ ... schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter dieses Stoffes wurde, der mir nur in seinen einfach rohen

Zügen als Volkssage vorlag.¹⁾ Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens sich im voraus bewußt war ...“

Wir sehen also: auch Wagner ging ursprünglich rein handwerksmäßig zu Werke, und erst nachdem er sich eine solide Theatertechnik angeeignet hatte, nachdem er die nötige Beherrschung des poetischen und musikalischen Ausdrucks erlangt hatte, konnte er in völliger Freiheit sich der Gestaltung seiner poetisch-musikalischen Ideen hingeben, die allerdings wohl erst im „Lohengrin“ durchaus adäquat gerieten, während noch am „Tannhäuser“, dessen Dichtung Wagner selbst in späteren Jahren zu Paris als tadellos bezeichnete, dem gereiften Meister musikalisch manches nicht prägnant genug zu sein schien. Über eines aber müssen wir uns heutzutage klar werden: die Technik Wagners ist eine rein persönliche, die nur dann wiederum angewandt werden dürfte, wenn sich noch einmal in einer Person Dramatiker und Musiker von gleich starker Potenz zusammenfinden. Es hat Jahrhunderte der geschichtlichen Entwicklung gebraucht, bis ein solcher Mann auftreten konnte, und es wird vermutlich so bald nicht mehr ein Künstler seinesgleichen kommen. Das kann uns nicht hindern, von Wagner technisch so viel zu lernen, als von ihm zu lernen ist. Ihn irgendwie nachzuahmen, sollte sich aber keiner unterstehen. Trügen nicht alle Zeichen der Zeit, so werden wir ja einer Epoche entgegengehen, die unter starker Betonung des Gesanglichen sich wiederum mehr der alten Opernform nähert, ohne den durch Wagner errungenen unverlierbaren dramatischen Besitz aufzugeben. Die letzten Opern Verdi's scheinen in diesem Hinblick mehr „Zukunftsmusik“ zu enthalten als Wagners Werke, die der Endpunkt einer gewaltigen Entwicklung, nicht aber der Ausgangspunkt einer neuen zu sein scheinen. Von den Zeitgenossen Wagners hat nur Peter Cornelius, der ein echter und rechter Dichter war, es wagen dürfen, der Wagnerschen dichterisch-musikalischen Technik nachzustreben, zumal seine poetischen (leider nicht aber auch seine dramatischen) Fähigkeiten von Hause aus denen Wagners sogar überlegen waren; man vergleiche hierzu die Dichtung seiner „Gunlöd“, die poetisch die des Wagnerschen „Ring“ sicher überbietet, ohne es indessen zu einer Bühnenwirkung bringen zu können. Cornelius' Bühnendichtungen krankten alle an mangelnder dramatischer Konzentration und am Überwuchern lyrischer Details. Schon die dramatische Anlage seines Meisterwerkes, des „Barbier von Bagdad“, ist nicht einwandfrei (ich

¹⁾ Das stimmt nicht ganz. Wagner kannte auch bereits Heines Gestaltung der Sage nach einem holländischen Drama, und nach Wagners eigenen Worten hatte Heine „die echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans“ hinzuerfunden.

erinnere nur an den unglücklichen ersten Aktschluß), und wie wenig er es vermochte, den „Cid“ wirklich bühnenwirksam zu gestalten, darüber hat er sich durch die gutgemeinten, dramatisch geradezu genialen Ratsschläge Wagners leider nicht belehren lassen. Wie Wagner über die Textbuchfrage bei jüngeren Komponisten dachte, hat er einmal mündlich zu Hans v. Wolzogen ausgesprochen:

„Wenn mir jemand eine neu komponierte Oper in Partitur vorlegt, so kann mir das gar nichts sagen; in den Künsten der Harmonisierung, der übermäßigen Dreiklänge, der Instrumentation und der allgemeinen Schablone moderner Komposition ist man jetzt so weit, daß man vorher wissen kann, man wird nicht gerade auf besondere Roheiten und Dummheiten stoßen. Aber nach dem Textbuche frage ich; daran erkenne ich, ob der Mensch Sinn für dramatische Poesie hat, und kann danach auch wohl absehen, ob er für dramatische Musik begabt ist, wenn es ihm gelang, für seinen Text den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, was freilich in den wenigsten Fällen geschehen ist.“

5. Die Literaturoper (Verfahren Strauß-Debussy). Über die Unzweckmäßigkeit dieses Verfahrens, das seine beiden Hauptvertreter inzwischen selbst wieder aufgegeben haben, herrscht trotz der Sensationserfolge von „Pelleas“ und „Salome“ unter Urteilsfähigen kein Zweifel. Daß ein — wenn auch noch so gekürztes — Literaturdrama keine geeignete Unterlage für eine Oper abgeben kann, ist sicher: überall dort, wo die Musik ihrem ganzen Wesen nach ein wenig mehr Raum verlangt, versagt die Dichtung, und der Musiker ist andererseits gezwungen, eine Menge von unmusikalischem Detail in Musik zu setzen, nur weil die literarisch angelegte Handlung es nun einmal so verlangt. „Komponieren“ — was man so nennt — kann man ja bekanntlich heutzutage alles, sogar Theaterzetteln, wie einst das lustige Udel-Quartett an dem köstlichen, auf Webersche Motive komponierten „Freischütz“-Zettel bewies. Fehlt leider nur meist das geistige Band zu der quasi mit Haut und Haaren komponierten Dichtung, die — das ist wohl klar geworden aus dem Vorangegangenen — nur dann in höherem Sinne brauchbar ist, wenn sie eigens im Hinblick auf die Komposition verfaßt oder zum mindesten zugerichtet wurde. Verständlich wird das Strauß-Debussy'sche Verfahren ja allerdings aus dem Mangel an wirklich guten Librettisten und aus der Tatsache, daß kaum ein namhafter Dichter der Gegenwart sich zu der sicher sehr undankbaren Herstellung eines Operntextes bereitfinden läßt, andererseits aber gewisse höhere Forderungen poetischer und dramatischer Art heutzutage selbst an ein Libretto gestellt werden. Die schönen Zeiten, in denen noch ein Beaumarchais spotten durfte: „Aujourd'hui ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante,“ sind endgültig vorbei, und darum ist es höchste Zeit, daß sich die deutschen Komponisten jenes Mindestmaß dramaturgischer Einsicht verschaffen, ohne das sie auf der Bühne kläglich Schiffbruch leiden werden.

Es erhebt sich nun die wichtige Frage:

Muß (oder soll) der Opernkomponist sein eigener Textdichter sein?

Auf diese Frage kann man selbst Wagnerianern strengster Richtung, die in allem und jedem „in verba magistri“ schwören, die beruhigende Versicherung geben: er muß es selbst nach der Meinung Wagners nicht. Wagner hat zwar — und mit Recht — immer wieder die Vereinigung von Dichter und Musiker in einer Person als Idealfall gepriesen; doch hat die Geschichte der Oper insbesondere an Mozart und Verdi gezeigt, daß auch aus der Vereinigung zweier Personen ideal vollendete Kunstwerke hervorgehen können. Man frage sich ehrlich: Vermißt man an „Figaros Hochzeit“ als Gesamtwerk irgendeine jener Vollkommenheiten, die etwa „Die Meistersinger von Nürnberg“ auszeichnen? Ich finde: nein, vorausgesetzt, daß man den „Figaro“ nach dem italienischen Originaltext gibt und sich nicht mit Übersetzungen begnügt, die in jedem Fall die wundervolle Einheit von Sprache und Musik aufheben müssen. Wagner selbst hat endlich bei seiner Unterredung mit Rossini deutlich darüber sich ausgesprochen, wie es die Komponisten halten sollten. Rossini hielt die Forderung, daß der Komponist sein eigener Textdichter sein müsse, für „beinahe unerfüllbar“, worauf Wagner erwiderte, die Komponisten könnten, so gut sie Kontrapunkt studieren, auch dem Studium der Sage und Geschichte obliegen, wobei sie schon zu einem ihrer Eigenart gemäßen Stoffe kämen. „Und wenn ihnen die Geschicklichkeit oder Erfahrung abgeht, um die dramatische Handlung anzuordnen, hätten sie dann nicht die Möglichkeit, sich an einen berufenen Dramaturgen zu wenden, mit dem sie zusammen arbeiten könnten? Übrigens gibt es unter den dramatischen Komponisten wenige, die nicht gelegentlich instinktiv bemerkenswerte literarische und poetische Fähigkeiten gezeigt hätten, indem sie den Text umstellen oder nach ihrem Belieben die Ordnung einer Szene umarbeiten, die sie anders empfinden und besser verstehen als ihre Textdichter.“

Wagner empfiehlt also für alle diejenigen, die nicht ihre eigenen Librettisten sein können, das Zusammenarbeiten mit einem Dramaturgen, man beachte: nicht mit einem beliebigen sogenannten „Dichter“. Er legt, indem er das Gluck-Mozartsche Verfahren empfiehlt, das Schwergewicht auf die Bühnenkunde des Mitarbeiters, der unbedingt mit der Konstruktion des Dramas vertraut sein muß. Es bleiben also demgemäß für den dramatischen Komponisten der Gegenwart nur noch drei Möglichkeiten, nämlich:

1. Sei ein Universalgenie wie Richard Wagner, dann weißt du selber genau, was du zu tun hast.
2. Sei ein Bühnenpraktikus wie Lortzing, dann brauchst du ebenfalls

keine dramaturgische Belehrung, wohl aber eine gewisse sprachliche Gewandtheit. Hast du zwar diese, die dir die selbständige Niederschrift eines Operntextes ermöglicht, aber besitztst du nicht die nötige Bühnenpraxis, so wird dir das Nachfolgende in manchem vielleicht doch recht nützlich sein.

3. Bist du nur ein schlichter Musiker und spürst doch den unabweisbaren Drang zu dramatischer Betätigung (notabene: die Lust auf fette Operntantiemen allein genügt nicht), so ist es schon deshalb notwendig, daß du dich mit den Elementen der Dramaturgie vertraut machst, damit du den rechten Mann zur Verfertigung deiner Texte findest, und, wenn du ihn gefunden hast, du genau erkennen kannst, wo die Fehler im Aufbau liegen. Es ist — dies Handwerksgeheimnis will ich dir gleich verraten — viel gescheiter, sein Textbuch noch vor Beginn der musikalischen Ausarbeitung in der richtigen Verfassung zu haben, als nachher sich von den Regisseuren und Kapellmeistern Dutzende von Streichungen und zeitraubenden Umarbeitungen aufnötigen zu lassen. Rein musikalische Unvollkommenheiten sind nämlich leichter zu verbessern als dramatische Fehler, die den ganzen Aufbau der Partitur beeinträchtigen.

EIN KLEINER ODER EIN GROSSER IRRTUM?

VON PROF. THEODOR MÜLLER-REUTER IN KREFELD

Das 11. Heft des laufenden Jahrganges der „Musik“ enthält zwei Aufsätze: „Ein kleiner Irrtum“ von Fritz F. Steffin in Berlin und „Zur ersten Probe des Beethovenschen C-dur Konzerts“ von Arthur Rydin in Gefle (Schweden). Beide Herren Verfasser beschäftigen sich mit meinen in Heft 7, S. 9ff. enthaltenen „spekulativen“ (Steffin) Ausführungen über die von Wegeler über die erste Probe des C-dur Konzerts gemachten Notizen. Herr Steffin und Herr Rydin halten die von mir als „musikalisch unmöglich“ angesehene Wegelersche Darstellung doch für möglich und versuchen den Beweis. Ich halte meine Behauptung, „die Biographen haben aber völlig übersehen, daß die Wegelersche Darstellung musikalisch überhaupt unmöglich ist“, in ihrem ganzen Umfange aufrecht.

Es ist unbedingt nötig, Wegelers Sätze hier zu wiederholen. Er schreibt:

„Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethovens Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen statt nach a nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“

Man wird zunächst sein Augenmerk auf die Blasinstrumente und darauf, daß Beethoven diese „statt nach a nach b stimmen ließ“, zu richten haben. Das Klavier stand „für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief“, d. h. die Blasinstrumente standen oder stimmten einen halben Ton höher wie das Klavier. Beethovens a war das b der Bläser. Dann genügte zur Übereinstimmung zwischen Bläsern und Klavier sehr einfach, daß Beethoven einen halben Ton höher, also wie Wegeler sagt, das C-dur Konzert in Cis spielte. Die einen halben Ton höher stehenden Blasinstrumente spielten in dieser ihrer Stimmung die vorgeschriebenen Noten und befanden sich mit Beethoven in ein und derselben Tonart.

Was soll Wegelers Ausdrucksweise, „Beethoven ließ auf der Stelle die Blasinstrumente [diese'] statt nach a nach b stimmen“, besagen? Darin liegt ja gerade die völlige Unhaltbarkeit seiner Darstellung. Wie stimmt man Flöten, Oboen, Fagotte statt nach a nach b? Man kann, um bei dem Halbton zu bleiben, eine A- mit einer B-Klarinette, ein A- mit einem B-Horn oder umgekehrt wechseln, und daß das im Beethovenschen Falle nicht möglich war, darüber weiter unten mehr.

Herr Rydin schreibt: „Die Bläser richten ihre Instrumente danach.“ Was richten denn die Flötisten, Oboer und Fagottisten an ihren Instrumenten, um „statt nach a nach b zu stimmen?“ Er schreibt weiter: „Mir kommt es viel natürlicher vor, daß Wegeler gemeint hat, die Instrumente sollten nach B des Klaviers stimmen, als ob das A wäre. Mit ‚Stimmen‘ wäre demnach in Beziehung auf die Bläser nur gemeint, daß sie durch Ziehen [!] oder Embouchure [!] sich so einrichten sollten, daß alles richtig mit dem Klavier ginge.“

Durch „Ziehen“ oder „Embouchure“ soll ein Blasinstrument imstande sein, „statt nach a nach b zu stimmen?“

Ich habe nach dreißigjähriger Dirigententätigkeit doch einige Erfahrungen, um zu wissen, daß man durch „Ziehen“ — soll wohl heißen „Ausziehen“ — die zu hohe Stimmung von Holzblasinstrumenten ein wenig vertiefen kann, es ist mir auch wohlbekannt, daß die Embouchure bei Blechinstrumenten vorübergehend die Erhöhung einzelner Töne ermöglicht; damit hat es aber dann sein Bewenden. In meiner Darstellung schrieb ich: „stimmten aber die Instrumente von a nach b“, das heißt natürlich nichts anderes, als daß sie einen halben Ton höher bliesen, also transponierten, und es kann, wenn Wegeler sagt, „er ließ die Blasinstrumente statt nach a nach b stimmen“, wie eben auseinandergesetzt, auch bei ihm nichts anderes heißen. Herr Steffin knüpft an diesen Ausdruck des Hinaufstimmens an und fragt, „wozu hätten wir denn A- und B-Klarinetten?“ Dann frage ich, sah Herr Steffin in die Partituren der Klavierkonzerte in C-dur und B-dur? Im B-dur-Konzert sind überhaupt keine Klarinetten, im C-dur stehen sie im ersten und letzten Satze in C, im Mittelsatze in B. Wie sollen wohl C-Klarinetten „statt nach A nach B stimmen?“ Durch Ziehen oder Embouchure? Ja, wenn in einem der Konzerte A-Klarinetten vorgeschrieben wären, dann könnte man die B-Klarinetten nehmen, dann klang alles einen halben Ton höher; Beethoven spielte nach Wegeler aber ja auch einen halben Ton höher! Oder wenn Beethoven nicht transponierte, dann könnten Klarinetten anstatt B- die A-Klarinetten nehmen, aber die anderen Bläser?

Mit den Streichinstrumenten ist's eine andere Sache. Sie konnten ihr a nach dem b des Klaviers, also „statt nach a nach b“ stimmen und befanden sich dann mit Beethovens Cis-dur in Übereinstimmung. Niemals läßt sich die Wegelersche Darstellung in ihrer doppelten Bezugnahme auf die Blasinstrumente und auf Beethovens gleichzeitige Transposition von C nach Cis in Übereinstimmung bringen. Wegelers Darstellung bleibt musikalisch unmöglich, sie ist der Beweis für die Mangelhaftigkeit seiner musikalischen Kenntnisse. Bezieht sich Wegelers Notiz wirklich auf das C-dur Konzert, was mit mir viele andere bezweifeln, so konnte sie nur so heißen:

„Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethovens Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle die Streichinstrumente statt nach a nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“

Es bleibt natürlich jedem Leser meiner Beethoveniana unbenommen, das Bild, was ich mir gemacht habe, als möglich anzuerkennen oder nicht, also im letzteren Falle die Bezugnahme auf das B-dur Konzert abzulehnen. Mir scheint eine Probe des C-dur Konzerts im Jahre 1796 aus musikalischen, im Werke selbst liegenden und aus geschichtlichen Gründen mehr als zweifelhaft. Auf dem Wege, den Herr Steffin in seinen letzten drei Sätzen wandelt, vermag ich ihm nicht zu folgen, denn sie verlassen die Bahn der strengen Sachlichkeit.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

204. Oskar Bie: Die Oper. S. Fischer Verlag, Berlin 1913. (Mk. 25.—.)

„Bleibt von mir mit Geschichte und Statistik, laßt mich in den ersten Morgenstunden diese Töne hören und damit zur Ruhe gehen.“ So wehrt sich der impressionistische Enthusiast Bie gegen alle Philologie, die ihm den reinen Genuß Mozarts trüben könnte. Dieser Ton beherrscht ein Werk, das aus der Begeisterung eine Wissenschaft macht und als ein wundervolles Dokument der Zeit sich von allem übereifrigem und oft kleinhirnigen Spezialistentum abhebt. Eine Geschichte der Oper? Ach nein. Bie kann und will sie nicht schreiben. Was versunken ist, aus den Schächten heraufzuholen und fein säuberlich in sein Schubfach zu stellen, das will er nicht sich, nicht uns zumuten. Solche Arbeit auf dem Gebiete der Oper zu leisten, sie zum Gesamtbild zusammenzufassen, ginge, selbst den Willen vorausgesetzt, über die Kraft eines Menschen. Und unter diesen Kärnern, die Steine zum Bauwerk gefügt haben, ist es wieder Kretzschmar, in dem Künstlerisches, zur Synthese Hindrängendes schwingt, vor dem er den Hut zieht. Zu Beginn und am Ende dieses Buches melden sich wissenschaftliche Skrupel. Da werden Männer wie Hugo Goldschmidt, Hugo Leichtentritt, Emil Vogel genannt als Mitregenten in einem Reiche, das nicht das seine ist. Er hat ihnen allen zu danken, denn sie beschwingen, auch wo sie trocken sind, seine Phantasie, die auf der Reise durch die Künste mit einziger Raschheit Impressionen sammelt, häuft, bindet, Leuchtkugeln wirft, sich an Sache und Klang entzündet.

Bie ist auf die Gnade der Gelehrten nicht angewiesen. Er darf alles beiseiteschieben, um sich selbst zu leben. „Ich will noch einmal, ehe ich alt werde, dies heiter-ernste Theater an mir vorüberziehen lassen, das mir so oft das lieblichste und so oft das rührendste Erlebnis gewesen ist.“ Dagegen ist nur einzuwenden, daß eben ein Mensch dieses Schlages nicht alt werden kann. Hier strömt eine unerschöpfliche Kraftquelle, ein Temperament, das der Vereinigung der Künste in der Oper in sich selbst ein Miniaturkunstwerk entgegenstellt. Es schützt den Geist vor dem Einrosten, drängt ihn immer wieder, der neuen, scheinbar letzten Lösung des Opernproblems ins Gesicht zu schauen. Und was ergibt sich aus dieser unaufhörlichen Wechselrede zwischen Bie und der Oper? Sie ist ein unmögliches Kunstwerk. Der lapidare Satz ist die erste Paradoxie; der bildhafteste Hinweis auf jenes einzige, fast 100 Seiten umfassende Kapitel „Die Paradoxie der Oper“, das den Tempel der Musen zertrümmert, um ihn lächelnd wieder aufzubauen. Zuerst wird der Logik der Fehdehandschuh hingeworfen. Sie hat alle Widersprüche zwischen Musik und Drama, zwischen Gesang, Text, Deklamation, zwischen der Oper und der Gesellschaft laut und bramarbasierend in die Welt zu rufen, um sich vor dem großen künstlerischen Erlebnis kleinlaut zurückzuziehen. Stürzt irgend etwas bei diesem Streit feindlicher Mächte zusammen? Nein. Aber ein Mensch von hoher Kultur weiß schon hier aus Gelesenem

und Erlebtem Schlüsse zu ziehen, die mit dem Reiz des Unmittelbaren die Schlagkraft des Unanfechtbaren verbinden.

Unanfechtbarkeit ist sonst nicht Wesen noch Ziel dieses Buches. Jene dürre, knöcherne Logik, die soeben mit glänzendem Erfolg persifliert worden ist, wird auch weiter auf halbe Rationen gesetzt. Aber kaum je fühle ich mich versucht, das Defizit der reinen Vernunft zu buchen. Denn zunächst ist in Sachen der Kunst höchster Scharfsinn höchstes Unrecht, weil die Triebkraft der Phantasie stets Gärungen hervorruft. Dann aber ist das Material, aus dem sich hier die Persönlichkeit bildet und dauernd erneuert, in seiner Zusammensetzung so eigenartig, daß der Gewinn erstaunlich bleibt. Er ist zwiefach: literarisch und künstlerisch. Selbst wo die Phantasie sich nicht am Stoff, sondern an sich selbst berauscht, schafft sie noch immer klangvoll und fein pointierte Teilwahrheiten, die zusammen ein schillerndes Mosaik ergeben. Und das Ich des Beschauers ist der Spiegel, der verschieden belichtet fesselndste Buntheit zeigt. Dieses Ich hat den Drang, Akustisches in Optisches zu übertragen, das so Gewonnene wieder in den zusammenfassenden Aphorismus umzumünzen. Ein auf Malerisches eingestelltes Auge und ein für Klangreize doppelt spürsames Ohr arbeiten auf dem Grund einer Sinnlichkeit, die auch literarische Unterströmungen in ihrer Weise färbt; all das aber vollzieht sich in so unerhört raschem Tempo, daß auch das Niederschreiben des Eindrucks zur hellseherischen Reflexbewegung wird. Man begreift, daß ein Mensch, der aller Arbeit die Schwere nimmt und sie ins Unbewußte leitet, die Besonnenheit des Kritikers notwendig für sich ablehnt; man sieht aber auch, daß niemand wie er das Vielfältige, Widerspruchsvolle gerade der Oper in sich als Zentrum zu sammeln vermag. Und je tonangebender hier die Farbe wird, desto stärker hält die Mischkunst in ihm nach. So konnte dieser Phantasie der die Künste umspannende Richard Wagner jene Schwungkraft geben, die über unfruchtbar schwärmendes Nachempfinden zu glänzender Reproduktion aufsteigt. Wagners farbenreiches Orchester wendet sich an das Ureigenste in Bie, und „seine Sinne laufen süße Bahnen“ wie bei Mozart.

Nichts wäre nun leichter, als Bie, der im Detail lebt und im Aphorismus schwelgt, auf Widersprüchen zu ertappen. Zu ertappen? Schon läuft er uns behende davon und winkt uns mit verführerischer Geste zu. Ich kann mir denken, daß nicht alle sich ihr ergeben. Nur der Wahlverwandte stimmt zu; nur wer künstlerische Unbesonnenheit als ein Gnadengeschenk betrachtet, wird gleich ihm die kalt nachrechnende Kritik der unbegrenzten Eindrucksfähigkeit opfern. Er wird finden, daß ein Künstler selbst die Allerweltswerte durch seine Beleuchtung adeln kann; daß die akustischen und optischen Parallelen neue Aufschlüsse bringen; und daß schließlich die Linie, die ihm zu fehlen scheint, durch den Reiz des Individuellen ersetzt wird. Nur was in der Oper lebt und zu leben verheißt, befühlt er mit den Instrumenten der Betrachtung, die sogleich klingen; ihm schreibt die Geschichte, noch mehr der Spielplan den Weg vor, den er zu beschreiten hat. Johann Adam Hiller wird

als Philister gebrandmarkt und den Menschen von patentiertem Beharrungsvermögen als dankbar zugeschoben. Vor Glück verbeugt er sich hochachtungsvoll. Wir merken bereits, daß er allem Monumentalen ausweichen möchte. Hier verbirgt er die Scheu hinter gelegentlicher Novellistik. Mozart, „der Erlöser der Holzbläser“, entfesselt den ganzen Bie; die Komische Oper ruft den Dichter in ihm auf. Beethoven zwingt ihn in die Kniee. Was weiß er Besseres über die großen Undramatiker zu sagen als: „Weil sie ihre Symphonien oder ihre Oratorien, alle nicht dargestellte Musik, so voller Bilder und Körper sehen, liegt es ihnen nicht, die Bühne so voller Musik zu sehen.“ So wird der Einsame umgangen. Cherubini erhält ein mitteilvolles Wort: „Er litt an Zartheit, wie Beethoven an Stärke litt.“ Über den Wasserträger hören wir: „Alles das interessiert wie schönes Kunstgewerbe.“ Méhul's „Joseph von Ägypten“, zu dem die Ahnen wie zu einem Gottesdienst pilgerten, bleibt ihm fremd. Seine Nerven schwingen hier nicht mit. Aber sie werden lebendig im Kapitel „Monsieur Bourgeois“: Für die französische Komische Oper findet seine schriftstellerische Grazie sofort die rechte Einstellung, und wir sehen sie wachsen: Boieldieu, Isouard, der in die Kellerräume der Geschichte verwiesen wird, Herold, Adam, „das leichtsinnigste Tierchen in dieser verzweigten Menagerie“, und den anpassungsfähigen Auber. Höhepunkt der Stimmung: „— da tut sich die Tür auf, und Offenbach begrüßt uns.“ Weiter: „Ich bin ein Jude aus Köln. Mein Vater hieß Juda Eberscht.“ Diese unzereemonielle aller Zeremonien leitet ein Feuerwerk von Geist ein. Offenbachs Wesen? „Eine trockene Feinheit, die der närrische Rhythmus in Schaum schlägt.“ Später, bei der historischen Oper, ebbt es wieder ab, natürlich; denn „die opéra comique war uns Lebenssache, die historische Oper ist uns Tatsache“. Die Impression bildet das Urteil und entscheidet über die Form, beide gehen gegen eine Erscheinung wie Meyerbeer, der mit Hohn übergossen wird. Hier verpaßt Bie die Gelegenheit, monumentale Wahrheiten auszusprechen; force majeure des Feuilletonismus. Auch Mendelssohn, der abseits der Oper steht, muß als Erfinder der Elfenmusik eine Malice hören: „er bewegt sich in einem flotten Gleichmaß stüdenhafter Mechanik.“ Weber dagegen, der „reißt, huscht, hüpf, kitzelt“, hat die Ehre, ganz als Zeitgenosse behandelt zu werden. Bie sitzt in der ersten Aufführung des „Freischütz“, die er als naiver Zuschauer von dazumal vor sich abrollen läßt. Sonst ist es nicht gerade die deutsche Romantik, die ihn erregt. Das Ausland sorgt für Farbe und Buntheit: „Carmen“, „Die verkaufte Braut“ klingen auf stärkste nach. Rußland ist fruchtbar in neuen Klängen. Mussorgski, Boris Godounow, eine Vorahnung der Zukunft, finden einen beredten Sprecher. Rimsky-Korssakow's Musik zeugt eine Farbenphantasie: „Aus amethystblauen Schatten steigen korallenrote Stämme auf, an denen einzeln gezählt, die Blätter aus Smaragd sitzen, unter lapislazulihartem Himmel.“ Zu Verdi hatte sich der Wagnerianer Bie erst bekehren müssen. Und wie er's tat! „Aida“ bezeugt es. Wir sind bei Wagner, der „Paradoxie als Erlebnis“. Hier verbünden sich Urteil und Liebe wie nir-

gends sonst in diesem buntschillernden Buch. Der „Ring“ kann nicht mehr als uneinnehmbare Peste gelten. Aber wo der Bau zu wanken beginnt, spüren wir, wie langsam die Steine sich lösen, sehen wir das Orchester aufflammen, werden wir nie durch blanke Negation befremdet. „Tristan“, der sich gegen den Gedanken behauptet, und die „Meistersinger“, die gegen den Operntyp triumphieren, retten ja alles; und selbst „Parsifal“ verträgt nur gedämpften Ton. Der Tageskritiker spricht. Es erübrigt sich, ihm zu folgen. Er entflieht uns im hastigsten Tempo. Und er sagt ja auch nur, daß man ihn lesen, nicht, daß man ihm glauben soll. Die Objekte fließen, auch der Mensch, und dieser Mensch zumal, in dem der Künstler stets den Kritiker bändigen möchte, ist im Fluß. Er will nicht viel mehr geben als den geistreich zugespitzten Aphorismus oder das lebenswürdige Feuilleton. Brauche ich zu sagen, daß auch hier reizende Details aufblitzen?

Aufschlußreiche Illustrationen zieren dieses Werk, das nur der literarische Gourmet ganz genießen kann. Adolf Weißmann

205. Adolf Ruthardt: Wegweiser durch die Klavier-Literatur. 8. Auflage. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich 1914. (Mk. 3.20 brosch.; 4.20 geb.).

Unter der Schar von „Führern durch die Klavierliteratur“, die in der Tat, um mit Ruthardt zu reden, gewöhnlich nur „Wegweiser durch den Verlag Müllers (die Lücken sind mit Bach, Mozart und Beethoven ausgefüllt) oder Führer durch die Klavierkompositionen Schultzes, stufenweise geordnet“ sind, nimmt der Ruthardtsche seit Jahrzehnten den unbestritten ersten Rang ein. In ihm ist der Inhalt des ursprünglich zugrunde gelegten J.C. Eschmannschen Führers restlos aufgegangen. Wie kein anderes Nachschlagebuch, außer dem Riemannschen Musik-Lexikon, spiegelt er die ungeheure musikalisch-literarische Überproduktion unserer Zeit allein auf dem Felde der Klaviermusik. Aus 355 Seiten Text der 7. Auflage sind 436 der neuen geworden. Und das trotz raffiniert ökonomischer und kürzender Druckeinteilung. Man wird zugunsten seiner praktischen Verwendbarkeit sagen: Bis hierher und nicht weiter. Und — nicht teurer. Gut gesagt, wenn der Autor auch in dieser Auflage schon gründlich reinen Tisch mit allem „verschimmelten Klaviermist“ machte, wie Anton Notenquetschers genialer Freund sagen würde. Im Gegensatz zur 7. Auflage stellt die 8. eine durchgreifende Neubearbeitung des Wegweisers dar. Die diversen Vorwörter sind in eine größere Einleitung zusammengezogen. Die Druckeinteilung ist durch Ausparung der vielen Unterabsätze viel übersichtlicher geworden. Der alten Klaviermusik und der Weihnachtsmusik ist ein besonderes Kapitel gewidmet. Diese köstliche Schilderung eines rührsamen kleinstädtischen Weihnachtsabends beim dicken Metzgermeister leitet zwanglos zum neuen Anhang, einer „Kurzen Betrachtung über die neuen Anschlagslehren“ über. Hier steht der schwäbische Humorist und Satiriker, der Theodor Vischer der Klavierschriftstellerei, vor uns. Man mag sagen, daß der erweiternde Epilog nicht in die strenge Exaktheit des Kompendiums hineinpaßt. Wer aber

zwischen diesen fröhlichen „Lettres dansantes“ zu lesen versteht, wird nicht nur viel positive Aufschlüsse in ihnen finden, sondern auch fühlen: Witz tötet. Zumal der Autor den guten und berechtigten Seiten der modern-physiologischen Bewegung, wie den schlechten und verknöchernden Seiten der „alten Methode“ sich keineswegs verschließt. Grundanordnung des „Wegweisers“ in sieben Schwierigkeitsstufen und unabhängige, das Schöne und Brauchbare in jeder Zeit, jedem Stil suchende Grundtendenz sind geblieben. Die Ergänzung, Vermehrung, Sichtung, Umstellung und Veränderung eines so ungeheuer anwachsenden Stoffes bedeutet eine enorme Arbeit, die nur der richtig bewundern und würdigen wird, der sich einmal solchen „exakten“ biblio-, lexiko- oder musikographischen Arbeiten selbst unterzogen hat. Stichproben geben von ihr nur den ersten Begriff. Und es wird auch wenig helfen, unseren Lesern zu sagen, „was alles drin steht“. Sie werden schlechterdings keinen Namen vermissen, der nur irgendwie in der Klaviermusik einmal ertönte, ob mit, ob ohne großen Namen und Rang. Die Franzosen und Russen insbesondere sind zusehends mächtiger geworden. Das ist recht so, denn sie sind in der modernen Klaviermusik von grundlegender Bedeutung. Auch die alle wichtigeren Persönlichkeiten und Werke analysierenden „Noten am Rande“ sind gewachsen. Sie verdichten sich, teilweise in entzückend humoristisch-satirischer Fassung (Wilm S. 171!), vielfach zu scharfen, kleinen Porträts und Silhouetten. Das höchste Lob, die beste Kritik eines Werkes besteht in der produktiven Tätigkeit, neue Bausteine für die Zukunft mit herbeizuschaffen. Schleppen wir also munter los: Deutschland. Erweiterung des Münchener Wunderhornkreises: Mehr Thuille, Heinrich Kaspar Schmid, Hermann Unger, Schalit, von Haas die Hausmärchen, Joseph Schmid, von Weismann den Spaziergang durch alle Tonarten, Aus meinem Garten, Sommerland. Spanien: Albéniz' Iberia-Suite, Turina (Sevilla, Coins de Séville etc.), Granados (Spanische Tänze, Goyescas). Frankreich: De Sévérac (En Langued'oc), Florent Schmitt (Musiques intimes), Fauré (die Barcarolles), Swan Hennessy (bei Demets), die Polignac, Mel Bonis, Duparc, Guy de Ropartz. Polen: Mehr Friedman (Universal-Edition, namentlich die Passacaglia, Tabatière à musique), als Führer der durch Chopin, Scriábin, Reger gegangenen höchsten polnischen Moderne: Szymanowski (ebendort), auch Rózycki. Österreich-ungarische äußerste Linke: Schönberg (ebendort), Béla Bartók, Wellecz. England: Breitere Berücksichtigung des früheren und meist hocheffreulichen Cyril Scott (Suiten, einzelne Charakterstücke, Exotica; alles bei Schott). Belgien: Neben Jongen auch Vreuls. Dänemark: Unter den Jüngeren von Gadescher Tradition Höberg (Blumenstücke) und mehr Louis Glaß, unter den Modernen Carl Nielsen (Suite, Kinderstücke; schlechter Klaviersatz). Norwegen: Lie (Jahresbilder; Hansen), Per Lasson als guter, etwas derber Salonkomponist, Teilman. Finnland: Von Palmgren das Klavierkonzert „Der Fluß“ und die bei Hansen erschienenen Sammlungen im finnischen Volkston. Schweden: Lundberg

(Marinen u. a., herb, persönlich; bei Lundquist), Peterson-Berger (Nordischer Sommer u. a.; ebendort), Wiklund (Charakterstücke; Hansen); Alfvén (Schärenbilder), Einiges von Rangström, Eriksson. Zu Ruthardts skandinavischem Klavierbuch (Hansen) die Warmuthschen Sammel-Albums. — Gründlichst überarbeitet wurde auch das klavierliterarische Kapitel, und eine angenehme Überraschung bringt selbst noch das Register: fette und magere Ziffern. Zum Schluß: ein solches Kompendium bringt nur der Deutsche fertig. Möchte es aber eins nicht bewirken: den Komponisten Ruthardt, der weit mehr als bloß Spezialstudien geschrieben hat (vgl. unsere Studie im „Türmer“, Januar 1912) und der in seinem „Wegweiser“ bescheidenlich ganz in den Schatten bloßer Titelangaben tritt, zu übersehen! Walter Niemann

206. **André Pirro:** Schütz. (Les maîtres de la musique. Publiés sous la direction de M. J. Chantavoine.) Verlag: F. Alcan, Paris 1913. (Fr. 3.50.)

1885—94 sind Schützens, des größten Tonmeisters des 17. Jahrhunderts, Werke durch Spitta herausgegeben worden, und bis heute besitzen wir noch keine erschöpfende Biographie des Meisters, noch keine genügende Wertung seiner Werke. Wertvollste Vorarbeit hat Ph. Spitta selbst geleistet und Beachtenswertes hat Fr. Spitta beigebracht. Dazu kamen allerlei Spezialarbeiten und nun erscheint, manche neue Quelle erschließend, Pirro's 238 Seiten starkes Buch, das dem deutschen Meister ein mit Fleiß, Sachkunde und Liebe geschriebenes Denkmal setzt. Dies Urteil abgeben heißt die Mängel des Buches nicht übersehen. Ich rechne vor allem dahin, daß Pirro im ersten, biographischen Teile die Fäden der geschichtlichen Darstellung mehrmals ein wenig locker faßt und zuweilen Nebensächlichkeiten allzu sehr ausspinnt und die entwicklungsgeschichtlichen Tatsachen einige Male allzu sehr versteckt, auch die Grenzen zwischen dem ersten und dem zweiten Abschnitt nicht immer innehält. Mit dem zweiten Teile wird sich jeder ja nach seinem Standpunkt abzufinden haben. Das Tatsachenmaterial ist geschickt und, wie mir scheint (ein Index fehlt leider), erschöpfend zusammengetragen. Ich empfehle die hübsche Arbeit der Beachtung aller Freunde des großen Tonmeisters.

Wilibald Nagel

MUSIKALIEN

207. **Rudolf Karel:** Notturmo für Klavier. op. 9. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Mk. 2.—.)

Hiervon ist zu sagen, daß es ein ganz schwächliches und dilettantisches Machwerk ist, dem jeder logische Aufbau, jede sinnfällige Melodik, jeder rhythmische Reiz und jede Originalität fehlt.

208. **Egon Wellesz:** Drei Klavierstücke. op. 9. Verlag: Ebenda.

209. **Jaroslav Kricka:** Intime Stücke für Klavier. Verlag: Ebenda. (Mk. 3.—.)

Diese Stücke sind ein reizender Karnevalscherz, eine Verspottung gewisser Auswüchse der modernen Musik, wie sie ulkiger gar nicht gedacht werden können; von Melodie ist gar

nicht die Rede; das stottert und stolpert auf dem Klavier herum, daß man, wenn man erst einmal begriffen hat, worum es sich handelt, sich vor Lachen schier die Seiten halten möchte. Vor allem über die Dissonanzen und Kakophonien! Das ist ja nun reichlich übertrieben; in solch schauerhaften Mißklängen ergehen sich selbst die allerkühnsten Futuristen nicht, z. B. wie Kricka auf Seite 3 im 6. Takt Akkorde wie: h, dis, f, b, d, f und a, cis, g, h, dis, g miteinander zu verbinden, oder wie Wellesz auf Seite 2 Takte lang in entzückenden Septimenparallelen sich zu ergehen, oder auf Seite 8 rechts den übermäßigen Dreiklang g h dis anzuschlagen, dazu links As-dur und auf diese liebliche Klangmischung dann e-moll folgen zu lassen — nein, nein, wie gesagt, so machen's selbst unsere Allermodernsten nicht, und die Wellesz und Kricka sind hier in der Karikatur und in ihrer Spottsucht zu weit gegangen . . . oder . . . sollten sie am Ende gar ihre Klangkombinationen ernst gemeint haben? Dann allerdings wäre nur eines verwunderlich: daß sich für „so etwas“ überhaupt Verleger finden. Gegen solche Art „Musik“ muß in allerschärfster Form Front gemacht werden; das ist keine Kunst mehr, das ist Unsinn.

210. **Arnold Ebel:** Improvisationen für Klavier. op. 2. (Mk. 5.20.) — Rondo capriccioso für Klavier. op. 4. (Mk. 1.80.) — Burleske für Klavier. op. 7. (Mk. 1.20.) Verlag: Raabe und Plothow, Berlin.

Diese Stücke wirken gegenüber den obengenannten wie eine Erlösung, obwohl sie keine tiefgründigen Offenbarungen sind. Das Impromptu ist ganz nett, wenn auch nicht bedeutend, die Humoreske nimmt einen hübschen Aufschwung; die Skizze zeichnet sich durch gefällige Melodik aus und erfährt am Schluß eine geschickte Steigerung; die Legende weist am Anfang zwar eine überraschende, fast gequälte Harmonik auf, ist aber im übrigen am besten gelungen, und das Scherzino ist trotz seines griesgrämigen Humors famos. Das beste Stück von allen aber ist das Rondo capriccioso: es ist frisch und ungekünstelt in der Erfindung, kraftvoll in der Melodik und voll kühner Harmonieen. Ein ruhiger Mittelsatz sorgt für willkommene Abwechslung.

Dr. Max Burkhardt

211. **Alexander von Dusch:** Sonate Es-dur für Violine und Klavier. op. 7. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 7.50.)

Diese Sonate ist eine der schönsten und empfehlenswertesten, die ich in letzter Zeit kennen gelernt habe. Würde man sich nicht gewöhnt haben, bei allem und jedem, was auf kompositorischem Gebiete geleistet wird, zu allererst nach Originalität, nach Durchaus-Originalität zu fragen, die Freude an diesem Stück würde noch größer sein. So aber überrascht uns vor allem die Klarheit der Form, die sich in jedem der vier charakteristischen Sätze kundtut, und die eigentliche Arbeit, das prächtige, elegante Musikertum. Beide Instrumente sind mit gleicher Finesse behandelt, und wenn gleich in den Geigenpart (wie es beim Stile des Autors selbstverständlich erscheint, und wie es in Violinsonaten immer der Fall sein sollte) der melodische Hauptakzent gelegt ist, ist das Klavier nichts weniger als stiefmütterlich behandelt.

Hier ist reine, absolute Musik, vielleicht ein wenig zu typisch, aber nirgends langweilig und nur nachempfunden. Auch instruktiv — Phrasierung in beiden Stimmen, Dynamik usw. — ist das schöne Werkchen, das sich in keinem Programm übel ausnehmen würde, eine Freude.

Arno Nadel

212. **Gabriel Fauré:** Barcarole No. 10, Nocturne No. 11. op. 104, No. 1 und 2. Pour le Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (je Fr. 2.—)

Wenn das Alter mit der Jugend noch einmal jung zu sein strebt, so ist das rein menschlich gewiß stets erfreulich. Nicht jeder aber hat im Alter noch die geistige Elastizität Verdi's. Fauré z. B. hat sie nicht; er kann sich, so gern er es auch möchte, nicht mehr „umkrempeln“. Infolgedessen papriziert er nur rein äußerlich eine schlichte Barcarole und ein ebenso schlichtes Nocturne mit den harmonischen Mitteln der Jungfranzosen und erreicht dadurch lediglich allerhand fatale Diskordanzen. Hoffen wir, daß er im Grunde der „Alte“ geblieben ist, damit wir uns auch weiter seines Schaffens freuen können.

213. **Laurent Ceillier:** Prélude, Lude, Interlude et Postlude. Pour le Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 5.—)

Ein interessantes Dokument kompositorischer Schauspielkunst. Ceillier verfügt über die große Geste (wie Kainz), aber nicht über die große Leidenschaft (wie Matkowsky). Was er in dem vorliegenden Werke gibt, hat er nicht erfüllt und erlebt, sondern nur erdacht (und erlernt). Er ist noch jung; seine weitere Entwicklung bleibt abzuwarten. Als starke Talentprobe kann das Werk immerhin gelten.

214. **Claude Debussy:** Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé pour Chant et Piano. No. 1: Soupir; No. 2: Placet futile; No. 3: Eventail. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Zusammen Fr. 4.—)

Die vorliegenden drei Lieder sind, wie fast alles, was Debussy in letzter Zeit veröffentlicht hat, nur für einen kleinen Kreis verständlich. Um die Zartheit und Phantastik flüchtig hingehauchter Dissonanzketten, die schon im Mezzoforte unerträglich sein würden, zu empfinden und sich ihrer subtilen Differenzierung zu freuen, bedarf es pathologisch verfeinerter Gehörsnerven. Die Intentionen des Tondichters werden übrigens am leichtesten und vollkommensten verständlich, wenn man, statt das Notenbild klanglich zu reproduzieren, nur Klangvorstellungen aus ihm zu gewinnen sucht. Freilich, Lieder sind dazu da, daß sie gesungen werden. Wiederum aber singt man ein Lied nicht, um zu singen, sondern um an dem Erlebnis des Komponisten seelischen Anteil zu nehmen und andere Anteil nehmen zu lassen. Bei zwei aufeinander eingestimmten Künstlerseelen kann der Umweg über die materielle Klangreproduktion unnötig sein, ja sogar desillusionierend wirken. Auf das Publikum allerdings vermag der Künstler immer nur durch die realen Klänge, niemals durch das Bild dieser Klänge zu wirken. Berücksichtigt man dies, so wird man feststellen müssen, daß von den vorliegenden drei Liedern nur das zweite dem Verständnis des Publikums zugänglich ist. Die beiden anderen

sind, auch bei guter Reproduktion, für Menschen mit „normalen“ Gehörsnerven nicht genießbar. Sie erscheinen in gewissem Sinne irrational, auch wenn man ihren artistischen Wert nicht verkennt.

215. **A. Bertelin:** *Au Pays Romand. Pour Piano.* No. 1: *Clair de Lune*; No. 2: *Ballade des Comtes de Gruyère*; No. 3: *Madrigal pour la Belle Luce*; No. 4: *Chalamala*; No. 5: *Corale*. Verlag: E. Demets, Paris. (Fr. 7.—.)

No. 1 ist kaum mehr als ein hübsches Salonstück. Auch die recht wirkungsvolle Ballade sagt nichts Besonderes. Die drei anderen Stücke dagegen sind von ganz seltsamer Eigenart; ihrem romantischen Zauber wird sich kein für intime Reize Empfänglicher entziehen können. Das vierte Stück ist recht schwierig, wirkt aber, wenn es mit gutem Humor und überlegener Technik wiedergegeben wird, geradezu faszinierend. Auch No. 3 und 5 sind sehr reizvoll; in No. 5 wird man merkwürdigerweise sehr stark an die „Ariadne“ von Strauß (Ariette der Sängerin) erinnert. Das überaus geschmacklose Titelbild sollte bei einer Neuauflage, die dem Werke recht bald zu wünschen ist, beseitigt werden.

216. **Swan Hennessy:** *Sentes et Chemins.* (7 Klavierstücke.) op. 44. (Fr. 3.35.) — *Pièces Celtiques.* (3 Klavierstücke.) op. 45. (Fr. 2.—.) — *Suite pour Quatuor à Cordes.* op. 46. (Part. Fr. 4.—.) — *Croquis Parisiens.* (3 Klavierstücke.) op. 47. (Fr. 2.50.) Verlag: E. Demets, Paris.

Nur die Suite für Streichquartett ist ein „Hennessy mit drei Sternen“: vier knappe Sätze; warmblütige und grundehrliche Musik; am schönsten das Adagio. Die Keltischen Stückchen sind ja auch recht hübsch, aber doch allzu anspruchslos. Op. 44 und 47 zeigen den sympathischen Autor auf Irrwegen. Er möchte gern mit den Jungen jung sein und ein paar recht naturalistische Stimmungsbilder mit den allermodernsten harmonischen Farben malen: Arbeiter, die zur Fabrik gehen; Näherinnen in ihrem „Atelier“ und dergleichen. Das ist ihm gründlich mißlungen; denn was sich hier „absurd gebärdet“, ist kein Most. Diese Musik verrät nicht überschäumendes Temperament, sondern sie zeigt nur eine sehr üble Mache. Ein einziges Klavierstück aus op. 47 bildet eine erfreuliche Ausnahme: „Promenade matinale au Jardin du Luxembourg“; es wirkt trotz seiner schroffen Dissonanzen nicht gemacht, sondern als ob es erlebt sei.

217. **Marcel Bernheim:** *Danses Antiques pour Piano.* No. 1: *Au Bois des Nymphes*; No. 2: *Prière*; No. 3: *Jeu de la Balle*. Verlag: E. Demets, Paris. (Fr. 3.—.)

Zwei belanglose Stückchen für Klavier: Gewollt primitiv, jedoch keineswegs „antik“; zwischendurch sogar ein bißchen moderne Chromatik. Dazu ein Liedchen mit griechischem Text, das durch Verwendung von chromatischen Zwischentönen und Vermeidung von Leitönen zwar fremdartig klingt, mit griechischer Musik aber recht wenig zu tun hat. Selbst wenn in der Singstimme eine griechische Tonart streng beibehalten wäre, würde die Begleitung stilllos wirken. Man macht bei uns dergleichen auch; jedoch nur, wenn man angehender Musikwissen-

schaftler im ersten Semester ist und von der Musikgeschichte wie der Musiktheorie noch wenig Ahnung hat. Vor allem aber: Solche Stilübungen bleiben besser ungedruckt.

218. **Jean Neymarck:** *Sonate pour Piano et Violon.* Verlag: E. Demets, Paris. (Fr. 10.—.)

Die Sonate kleidet allerhand musikalische Gedanken harmonisch neu ein, die von Grieg, Chopin und anderen in melodischer und rhythmischer Hinsicht erheblich klarer, präziser und reizvoller gestaltet worden sind. Es handelt sich hier um ein älteres Werk des begabten Tonsetzers, das dem Pianisten schwierige, dafür aber auch dankbare Aufgaben bietet, während es den Geiger zwingt, sich mit Alltäglichkeiten in einer für ihn sehr unbequemen Tonart (Fis-dur) abzuquälen. Die beiden Ecksätze sind viel zu lang geraten; sie ermüden um so mehr, als sie unzählige Male das gleiche sagen. Knapp in der Form und wirkungsvoll im Aufbau ist nur das Scherzo, eine hübsche Skizze, bei deren Aufzeichnung der Komponist sich allerdings um die musikalische Orthographie recht wenig gekümmert hat. Alles in allem ein Werk, das sehr viel Talent und sehr wenig Selbstkritik verrät.

Dr. Richard H. Stein

219. **Kor Kuiler:** *Wals voor Piano.* op. 35. (Mk. 1.50); *Miniatures pour Piano.* op. 37. (Mk. 2.—); *Vier Oud-Hollandse liedjes voor middenstem.* op. 38. (Mk. 1.50); „Si vous croyez que je vais dire“ pour baryton. op. 36, No. 1. (Fr. 1.25). Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Holland ist ein internationaler Handelsstaat und hat überall geschäftliche Beziehungen, warum sollte Kor Kuiler deshalb nicht auch gute musikalische zu seinen näheren oder weiteren Nachbarn kultivieren und gelegentliche freundschaftliche, sagen wir Anlehnungen vornehmen? Kurz, es kreuzen sich bei ihm zu viele Einflüsse, und dann ist er auch in der Sichtung dessen, was er zu Notenpapier bringt, gar zu unwählerisch; neben guten, schmissigen Partien finden sich in seinem Wals bedenklich gewöhnliche. Wesentlich bessere Eindrücke machen die Miniaturen, „Chant sans paroles“, „En Hiver“, „Barcarolle“ sind hübsche melodische Stücke und lohnen schon, das Heft anzuschaffen. Die vier holländischen Lieder auf volkstümliche Texte bewegen sich musikalisch in einem angemessenen Ton. Ein gewisser eleganter Charme und eine effektvolle Schlußwendung sichern dem französischen Lied den Erfolg.

220. **Josef Weiß:** *Fünf Etüden in Form von Tanzkapricen für Pianoforte.* op. 61. Verlag: W. Hansen, Leipzig. (Mk. 2.75.)

Brillante Stücke, oft etwas mehr als gut im Salonstil gehalten, aber jedenfalls technisch bildend, besonders für die linke Hand im schwungvollen Greifen von Bässen à la Friska von Liszt's 2. Rhapsodie.

221. **Eyvind Alnaes:** *Drei Lieder.* op. 26. Verlag: W. Hansen, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Harmonisch und melodisch einfache Ergüsse, eine Art Imitation des Tones, den Carl Loewe in „Die Uhr“ anschlägt. Das dritte Lied, „Nun liegt dein liebes Grab“, ist bodenständiges Nordländisch.

Otto Hollenberg

OPERA

BREMEN: Alle zehn „Parsifal“-Aufführungen unter Ernst Wendel zeigten das Stadttheater bis auf den letzten Platz gefüllt, so daß die Direktion, um weiteren Ansprüchen zu genügen, daran denkt, nach offiziellem Schluß der Spielzeit noch eine Reihe von „Parsifal“-Festaufführungen im Mai zu veranstalten. — Außer den Gastspielen von Jan van Gorkom und Wilhelm Herold interessierte die Neuheit „Eugen Onegin“ von Tschaikowsky, die dank ihrer schönen, allerdings reichlich lyrischen Musik, der günstigen Besetzung der Hauptrollen und der prächtigen Einzelbilder, namentlich der Volksszenen, großen Beifall fand. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Neben den seit einigen Jahren von dem Monnaie-Theater veranstalteten Wagner-Festivals in deutscher Sprache haben wir jetzt auch ein Richard Strauß-Festival in deutscher Sprache gehabt. In französischer Übersetzung hatten wir hier bereits „Feuersnot“, „Salome“ und „Elektra“ in sehr guter Aufführung erlebt: jetzt war Strauß in persona erschienen und mit ihm hervorragende deutsche Künstler, wie Frances Rose, Zdenka Mottl-Faßbender, Anna Bahr von Mildenburg, Ernst Kraus, Carl Perron, um den Brüsseler „Elektra“ und „Salome“ vorzuführen. Das Haus war trotz hoher Preise ausverkauft. Ich konnte nur „Salome“ hören, in der Frances Rose eine ideale Vertreterin der Titelrolle ist. Frau Mottl-Faßbender sang die Herodias, Kraus den Herodes, und für den plötzlich erkrankten Perron sprang Bouillez von der Monnaie ein und führte die seit mehreren Jahren nicht mehr gesungene Rolle, allerdings auf französisch, tadellos durch. Die kleineren Rollen wurden alle von Mitgliedern der Monnaieoper in deutscher Sprache gesungen. Was die deutschen Sänger vor den französischen voraus haben, ist eine viel deutlichere Aussprache — oft allerdings auf Kosten des bel canto, aber das Ganze gewinnt an Charakteristik, Größe und Klarheit. Daß unser famoses Orchester unter Strauß trotz weniger Proben seine volle Schuldigkeit tat, braucht kaum erwähnt zu werden. Der Erfolg der beiden Aufführungen war enorm und ließ allgemein den Wunsch nach baldiger Wiederholung laut werden. — Nach dem Strauß gab es ein kleines Saint-Saëns-Festival. Zur Aufführung seines hier seit 1875 nicht mehr gegebenen Jugendwerkes „Le Timbre d'Argent“ (die silberne Glocke) zum Besten des Presseverbandes war der greise Meister selbst erschienen und spielte im Verlauf des glänzenden Abends den Klavierpart in seiner symphonischen Dichtung „Afrika“. So beliebt Saint-Saëns hier als Symphoniker und Pianist stets gewesen, so wenig hat er sich als Opernkomponist durchzusetzen vermocht. Außer der allerdings zum ständigen Repertoire gehörenden „Samson und Dalila“ sind seine übrigen Opern hier unbekannt geblieben. Der jetzigen Direktion Kufferath-Guidé war es vorbehalten, diese Vernachlässigung in etwas gutzumachen, indem sie vor zwei Jahren „Déjanire“, im vergangenen Jahre „Proserpine“ und jetzt obiges Jugendwerk (1865) zur Aufführung brachte, und zwar in seiner Original-

gestalt und mit hinzukomponierten Rezitativen. Der Inhalt ist folgender: Der Maler Conrad liegt in Fieberphantasien und träumt, daß seine Wünsche für Luxus und Sinnlichkeit erhört worden sind. Der Teufel in Gestalt seines Arztes übergibt ihm eine silberne Glocke; bei jedem Gebrauche wird ihm ein Wunsch gewährt — aber auf Kosten eines Menschenlebens. Andererseits ist Fiametta, die Figur eines seiner Bilder, sein böses Omen, die ihn zu allerhand Torheiten verleitet und die Glocke zu oft ertönen läßt. In der Verzweiflung zerbricht er sie und — erwacht. An seinem Bette findet er alle die wieder, die er durch die Glocke getötet wähnt, darunter seine Braut... Die Musik, leicht und gefällig, ist dem damaligen Zeitgeist entsprechend in einzelne Nummern geteilt, darunter wirklich gelungene; insbesondere ist die Instrumentation sehr fein und apart. Das Werk erzielte freundlichen Erfolg, dürfte sich aber kaum auf dem Repertoire halten. Es war interessant zu konstatieren, daß wir seitdem doch einen weiten Weg zurückgelegt haben, und daß das heutige Publikum doch andere Ansprüche zu stellen gelernt hat, als dieses Werk erfüllt. Felix Welcker

DRESDEN: Außer einem Gastspiel des Kopenhagener Tenoristen Herold, der als Pedro, Bajazzo und Turiddu wieder durch darstellerische Kunst mehr fesselte als durch stimmlichen Glanz, ist die Tatsache hervorzuheben, daß Elisabeth Stünzner, die bisher im Fach der Soubretten und jugendlich Dramatischen tätig war, erstmalig die Elsa gesungen hat, und zwar mit dem besten Gelingen. Die Stimme klang glockenrein und klar und trug gut, obwohl ihr der Heroinnencharakter mangelt, und über der Darstellung lag der Zauber echter Jungfräulichkeit; auch machte sich eine schöne Begabung zu eindringlichem Mienenspiel und ausdrucksvoller Gebärden-sprache bemerkbar. Frida Langendorff, die neu für die Hofoper verpflichtet ist, empfahl sich am selben Abend durch eine gesanglich und darstellerisch gleich wertvolle Leistung als Ortrud. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Der Zyklus Verdi'scher Opern in vortrefflicher Neueinstudierung unter Robert Leffler als Spielleiter, Alfred Fröhlich als temperamentvollem und sachkundigem Verdi-Dirigenten wurde mit stets gleichem großen künstlerischen Erfolge fortgesetzt; es folgten nunmehr „Der Maskenball“ und „Don Carlos“. Als Neuheit wurde „Der Gefangene der Zarin“ von Karl von Kaskel gegeben, ein Zweiakter, der besonders im zweiten Aufzuge manche musikalische Feinheit birgt und durchweg gefällige Musik enthält. Die Handlung spielt am Hofe der Kaiserin Elisabeth von Rußland und auf der Feste Schlüsselburg. Das Werk fand auch hier viel Anklang. Als Lohengrin und Walter Stolzing gastierte Robert Hutt mit bedeutendem Erfolge. In Gesang und Darstellung bot der stimmbegabte Tenor eine vornehme, künstlerisch hochstehende Leistung an beiden Abenden. A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Innerhalb zehn Tagen brachte unsere Oper zwei neue Werke heraus: Hugo Wolfs „Corregidor“ und Tschaikowsky's „Eugen Onegin“. Eine künstlerische

Leistung, auf die unser mächtig aufstrebendes Institut stolz sein kann. Die köstliche und mehr für den gründlichen Kenner des Klavierauszugs als für den durchschnittlichen Hörer des Werkes geistreiche Musik Hugo Wolfs kam durch die peinliche Einstudierung und temperamentvoll beschwingte Leitung von Kapellmeister Egon Pollak zu bester Geltung. Für ein wirkliches dramatisches Leben auf der Bühne ist das wunder-volle Werk nicht zu retten; wäre die eine grandiose Szene des Lukas nicht, so fühlte man noch stärker, daß der Totaleindruck dieses Werkes von dem eines Hugo Wolf-Liederabends kaum verschieden ist. Eine Häufung von Konzertwirkungen kleinsten Stiles hintereinander, so wirkte die Bühnenaufführung. Dennoch, selbst wenn der „Corregidor“ nicht bühnenwirksam ist, die Komposition in ihren Einzelheiten ist so wertvoll, daß man Hugo Wolf nicht kennt, wenn man in den „Corregidor“ nicht gründlich eingedrungen ist. Die Titelrolle verkörperte unser Tenorbuffo Hermann Schramm, der musikalisch die gesangliche Deklamation Hugo Wolfs sehr gut beherrschte und darstellerisch eine anziehende Charakterstudie bot. Charlotte Uhr gab neben einem sehr schönen Gesang der Frasquita die erforderliche Dosis Koketterie mit ins Bühnenleben, freilich traf sie nicht ganz den herzlichen und fraulichen Ton dieser Gestalt. Als Tio Lukas bot vom Scheidt Ausgezeichnetes, wenn er auch die feineren Wirkungen der Wolfschen Deklamation vergrößerte. In den kleineren Partien machten sich die Damen Gentner-Fischer und Halbaerth, sowie die Herren Schneider, Stock, Wirl und Gareis sehr verdient. Regisseur Krämer sorgte für ein wirksames Zusammenspiel und geschmackvolle Bühnenbilder. — Tschaikowsky's „Eugen Onegin“ war hier über 10 Jahre nicht mehr im Spielvorrat der Oper. Das Werk, dessen Vorzüge in der lyrischen Süße und dem sarmatischen Temperament der großen Ballettkompositionen liegt, hat sich bis jetzt in Deutschland eigentlich nur an den Bühnen zu halten vermocht, wo man für die Titelrolle einen Bariton besitzt, dem die darstellerische Sonderaufgabe dieser Glanzrolle liegt. Wie man für den Don Giovanni geboren sein muß, so erfordert auch der „Onegin“ gewisse Eigenheiten der Erscheinung, die eben nicht jedem Künstler zur Verfügung stehen. Unser trefflicher Bariton Richard Breitenfeld, einer unserer vielseitigsten Bühnensänger, wußte durch seine gesangliche Leistung wirklich zu fesseln. Im Gesamteindruck erreichte er erst im letzten Bilde die Absichten des Komponisten. Als Lenski stand Karl Gentner vor einer Aufgabe, die seinen persönlichen Vorzügen sehr entgegenkam. Frau Sellin wußte durch den wahrhaftigen lyrischen Ausdruck im Gesang wie im Spiel lebhaft zu fesseln. Unter Dr. Rottenbergs Leitung kam somit eine für die Schönheiten des Werkes außerordentlich vorteilhafte Aufführung zustande. Karl Werner

GRAZ: Am 14. März fand im Opernhaus die Uraufführung der komischen Oper in drei Akten „Das Hexlein“ von Richard Batka, Musik von Julius Wachsmann statt. Das harmlose Stückchen spielt in Wien um das Jahr 1600. Ein hübsches Jüngferlein, ganz empfänglich für Stelldicheins und nächtliche

Serenaden, ließ unter anderen auch drei recht zudringliche, aber gefährliche Bewerber — Besitzer des Hexengerichtes — gründlich abfallen. Die drei Biedermänner kommen nun auf den Gedanken, das Mädchen als Hexe zu entlarven und gewinnen einen jungen Studenten, daß er sich des Nachts durch den Kamin einschleiche und durch das Ofentürchen das Treiben der Spröden beobachte. Es kommt, wie es kommen muß. Die Kleine zieht sich aus, betet im Hemdchen fromm zum Himmel und legt sich dann brav zu Bett. Da macht sich der Lauscher im Kamin bemerkbar, wird entdeckt, und nun beginnt eine allerliebste Zwiesprache zwischen den beiden jungen Menschenkindern, die mit Küssen endet. Die drei Hexenrichter schleichen sich ein, ertappen das Mädchen, das sehnsüchtig den Ofen umarmt und gar: „Mein süßer Teufel“ flüstert. Schon soll die Arme fortgeschleppt werden, da bricht der Retter aus dem Kamin hervor und legt Zeugnis für sie ab. Beschämt schleichen die Quästoren von hinten und lassen ein glückliches junges Paar zurück. Man sieht: die Handlung ist nicht sehr dramatisch, eigentlich arm an Geschehnissen, aber durch eine Reihe wirklich reizender Situationen amüsant genug, um das Publikum zu fesseln. Julius Wachsmann hat dazu eine Musik geschrieben, der man Frische und Natürlichkeit nicht absprechen kann. Dabei tobt sie sich nicht allzu „modern“ aus, sondern ist meistens im Stil der Zeit gearbeitet. Ein ungemein klar geschriebenes Orchestervorspiel zum zweiten Akt — eine regelrechte Fuge — und ein feierlicher Schlußchoral in A-dur, der monumentale Größe erreicht und dem Ganzen einen wirklich krönenden Abschluß verleiht, sind besonders zu nennen. Die Instrumentation ist gelegentlich noch etwas theaterfremd (oft fehlen die Mittelstimmen, die Kontrabässe haben häufig allzu hoch gesetzte Noten zu spielen, die dann nicht klingen), aber die geschickte Führung der Singstimmen (gute Terzette, Quartette) entschädigt wieder für diesen Fehler. Die Aufführung war von Julius Grevenberg (Regisseur) und Ludwig Seitz (Kapellmeister) äußerst geschickt vorbereitet worden. In der Titelrolle verriet Olga Barco-Frank so viel Schelmerei, Liebreiz und Anmut, daß ein Hauptteil des Erfolges ihr zuzuschreiben ist. Harry Schürmann war ausgezeichnet als Studiosus und die Herren Karl Koß, Julius Martin und Heinrich Baumann vortrefflich als Quästoren. Der Komponist wurde am Schluß oft gerufen. Bühnen, die über eine stimmbegabte und anmutige Sou-brette verfügen, können beruhigt nach dem nicht schwierigen Werkchen greifen.

Dr. Otto Hödel

HAMBURG: Nachdem Frau Amelie Nikisch, die künstlerisch vielseitig begabte Gattin Arthur Nikischs, mit allerlei kleineren Gelegenheitswerken, u. a. auch mit einer Operette bereits die Aufmerksamkeit auf ihr Schaffen gelenkt hatte, debütierte sie erfolgreich im Hamburger Stadttheater mit der Uraufführung einer dreiaktigen komischen Oper „Daniel in der Löwengrube“, zu der Ernst von Wolzogen das Libretto geschrieben hat. Beide, der Textdichter wie die Komponistin, haben es jedem Beurteiler leicht gemacht, ihr gemeinsames Werk

so zu sehen, wie es angesehen werden will: sie nannten es eine „burleske Oper“ und deuteten damit von vornherein die entscheidenden stilistischen Merkmale ihrer lustigen Arbeit an. Und was sie versprechen, das halten sie: weder komische Oper — diese Etikettierung verbietet sich mit Rücksicht auf den ausgesprochen satirischen Text des Werkes — noch Operette ist dieser „Daniel in der Löwengrube“, sondern eine musikalische Burleske, die, mit den Mitteln und in den Ausdrucksformen der Oper, der textlichen Basis die musikalische Fassung gibt. Ernst von Wolzogens Textbuch, das übrigens von der begabten Leipziger Schriftstellerin Ilse Friedländer nicht unwesentlich umgearbeitet worden ist, ist eine Arbeit älteren Datums; sie stammt aus der ersten Periode der Kabarett- und Überbrettel-Regungen und trägt unverkennbar den Stempel jener höchst unartigen Epoche. Seine Modelle fand Wolzogen dabei in den Librettis der Offenbachschen parodistischen Opern. Denn wie in ihnen das Moment einer ätzenden und angesäuerten Kritik der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse im Vordergrund steht, wie in ihnen seriöse Dinge in einem karikaturistisch verzerrenden Vexierspiegel gezeigt werden, wie in ihnen der Ulk nur zum Vorwand für große Moralpredigten dient, so ist auch Wolzogens „Daniel in der Löwengrube“ eine ganz sarkastische, recht boshafte Tendenzdichtung von leicht erkennbarer Transparenz. Hinter den Göttern und Göttinnen Offenbachs steht das dritte französische Kaiserreich, und durch Wolzogens „Daniel“ können wir, wenn wir wollen, in einen nicht weit zurückliegenden Abschnitt deutscher Geschichte hineinblicken. Wolzogen behandelt das mit der Miene des Spötters, in der etwas schnodderigen „Simplicissimus“-Manier, aber mit sehr viel Humor und am Ende doch nicht gerade verletzend. Und gerade aus der Zwiespältigkeit, mit der moderne Empfindungen und hypermoderne Redewendungen seinen alttestamentarisch gekleideten und biblisch sich gebärdenden Menschen aufgepfropft sind, aus der geradezu grotesken Zusammenwürfelung heterogener Dinge, aus den aktuellen Schlagworten, mit denen sein König Nebukadnezar und der höchst unheilige Prophet Daniel uns aufwarten, ergibt sich der burleske Charakter des Ganzen. Wie gesagt: man kann Wolzogen unter diesem Gesichtswinkel betrachten, ähnlich wie man seine „Feuersnot“ in einem begrenzten Sinn als eine geharnischte Philippika gegen das Münchener Kunstphilisterium ansehen konnte. Aber ebenso gut kann man sich auch auf einen harmlosen und naiven Standpunkt stellen. Dann bleibt eine faschingsfrohe, parodistische Verulkung der aus der Bibel bekannten Geschichte vom Propheten Daniel übrig, in die Wolzogen mit kombinatorischen Saltomortalis von erschütternder Komik die entlegensten Dinge hineinbezogen hat. Da begegnet uns die keusche Susanne, deren reinen Ruf der Prophet Daniel gerettet hat; da kommt ein ganzes jüdisches Mädchenpensionat auf die Bühne, dem der Prophet Daniel in den anzüglichsten Knittelversen Stammbuchverse auf Ziegelsteine in Keilschrift eingräbt — Himmel, was für Verse! —; da gibt es ein orgiastisches Souper, ein „Tannhäuser“-Bacchanal, im Bauch des Götzen Bel zu Babel — da kommt überhaupt alles vor, was

eigentlich nicht vorkommen kann, und gerade darum in dieser Umgebung so überaus erheitend und belustigend wirkt. Als Frau Amelie Nikisch, die in der künstlerischen Entente cordiale mit Wolzogen jedenfalls den seriöseren und wertvolleren Teil, die „bessere Hälfte“ repräsentiert, sich entschloß, dies Libretto auf das Niveau der Oper zu erheben, täuschte sie sich vielleicht trotzdem über seine Komponierbarkeit. Denn dies Wolzogensche Buch führt ein literarisches Eigenleben, und mit seinem Wortreichtum, mit der Sprunghaftigkeit seiner Szenenführung und all seinem Pointenreichtum stellt es die Musik vor eine schwere Aufgabe. Die Musik hat ein gewisses Beharrungsbestreben, die Neigung, Stimmungen ausschwingen zu lassen, und einem derartig lebhaften Dialogtempo vermag sie kaum mit gleicher Beschleunigung zu folgen. Frau Nikisch mag das selbst gefühlt haben, und aus diesem Gefühl heraus tat sie das Gefährlichste, was sie tun konnte: sie hielt sich an den Wortwitz und unterstrich diesen Wortwitz durch den Instrumentalwitz. Diese beide Arten von Witz bringen sich gegenseitig um: das Orchester erdrückt die Verständlichkeit des Wortes und ohne die Verständlichkeit des Wortes schwebt wiederum der Orchesterwitz in der Luft. Davon abgesehen enthält Frau Nikischs Partitur eine Menge feiner, geistreicher und amüsanten Musik — Musik von einer ganz eigenartigen Prägung und Musik, die namentlich vollgültige Beweise für das dramatische Schauen der Komponistin birgt. Jede einzelne Szene „steht“ musikalisch in ganz klarer Profilierung, in ganz scharfem Erfassen ihres inneren Gehaltes, und in der richtigen Vorausbestimmung des musikalisch-dramatischen Bühneneffektes braucht sich Amelie Nikisch vor dem gewiegtesten Routinier nicht zu verstecken. Der melodische Faden des Werkes, den Frau Nikisch in diskreter leitmotivischer Andeutung durch ihre Arbeit zieht, ist allerdings etwas dünn, wie überhaupt das Betriebskapital, der eigentliche musikalische Fonds, nicht gerade die Möglichkeiten zur Verschwendung eröffnet. Aber die wirklich sehr reizende, lustige Instrumentation täuscht, zumal im ersten Teil der Oper, in dem sich auch flotte, kecke, rhythmisch zündende Ensemblesätze befinden, darüber hinweg. Als Konzession, und zwar als ganz bewußte, ist eine die Bahnen der Burleske verlassende Liebeszene, die in milden, sanften orientalischem-blassen Farben schimmert, eingeschmuggelt. Ein lyrischer Ruhepunkt, nach dem sich der freundliche Erfolg des Abends zugunsten der Komponistin entschied. Die Aufführung unter Jelenkos szenischer und Kapellmeister Gotthardts musikalischer Leitung war gut; für den Lacherfolg sorgte Lohfing und für die feine Liebeszene setzte sich vor allem Frau Puritz-Schumann mit dem Charme ihrer Stimme ein. Heinrich Chevalley

KÖLN: Bei dem zurzeit sehr konstanten Spielplane des Opernhauses ist nicht viel Neues zu melden. In der letzten „Meistersinger“-Aufführung bot als Aushilfsgast Eduard Habich vom Königlichen Opernhaus in Berlin eine stark interessierende, nur durch gelegentliche Übertreibungen etwas beeinträchtigte Leistung mit seinem Beckmesser. Dann soll der hiesige Bassist Richard Hoettges erwähnt werden, weil

sein erstmalig dargestellter Rocco in „Fidelio“ sich durch besondere dramatische Intelligenz und Wärme in Gesang und Spiel auszeichnete.

Paul Hiller

LEIPZIG: Dergewöhnliche Kursunseres Opernspielplans wurde durch ein zweimaliges Gastspiel von Diaghilews Russischem Ballet unterbrochen — zur angenehmen Abwechslung der in den letzten Monaten ohnehin nicht verwöhnten Theaterbesucher und zur Entlastung des Personals, das für den am 22. März zu erwartenden „Parsifal“ natürlich sehr in Anspruch genommen wird. Die Abwechslung war für den Musikfreund um so willkommener, als das Ballet den üblichen musikalischen Schlendrian nicht mitzumachen scheint; denn wenn es auch ohne eine Bearbeitung wie die von keinem geringeren als Rimsky-Korssakow stammende Orchestrierung des Schumannschen „Carnaval“, die übrigens den Vorzug hervorragender Klangkraft besitzt, und ohne ein paar „Pasticcii“ modernrussischer Herkunft nicht abging, so stand doch schon diese Musik hoch über dem Durchschnitt der nur zu häufig gedankenlos zusammengewürfelten Tanzpotpourris. Die szenische Kunst des Ballets erwies sich allerdings als auffälliger Kompromiß zwischen alten und neuen Anschauungen: Wenn diese Kunst einerseits die Handlung und alles, was zum vollkommenen illusionsfördernden Bühnenbild (wie stilvolle Gewandung und Dekorationen) gehört, zu heben sucht, so vermag sie sich andererseits doch nicht zu entschließen, die Tänze selbst zeitgemäßer zu gestalten, d. h. die Herrschaft der Fußspitze zu entkräften, wahrscheinlich weil sie es gerade in dieser Hinsicht zu einer so hohen Virtuosität gebracht hat.

Max Unger

LONDON (Februar): „Parsifal“ hat auf die Londoner tiefen, nachhaltigen Eindruck gemacht, und bei sämtlichen Aufführungen war das große Covent Garden-Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt. Bezeichnend ist, daß die Geistlichkeit nicht nur ihre frühere Opposition gegen das Werk jetzt fallen gelassen hat, sondern sogar dafür eintritt. Trotz aller Mängel ist die Darstellung zu dem Besten zu rechnen, was Covent Garden in den letzten Jahren geboten hat, und der Erfolg ist so groß, daß sich das Opernsyndikat zu zwei Extra-Vorstellungen, die über die „Saison“ hinausgehen, entschlossen hat. Auch das finanzielle Ergebnis übersteigt alle Erwartungen. In der zweiten Besetzung erschien Josef Vogl als Parsifal, der zuerst nicht ganz das jugendliche des Helden verwirklichte, nach und nach aber in die Rolle hineinwuchs. In der dritten Vorstellung begrüßte man Johannes Sembach als Parsifal, der den Londonern bereits als Loge und Siegmund bekannt ist. Frau Rüsche-Endorf betonte das rein Weibliche in Kundry stärker als Eva v. d. Osten in der Erstaufführung. Des Amfortas nahm sich der tüchtige Friedrich Plaschke an. Johannes Fönß brachte den Gurnemanz plastisch heraus. Der Klingsor Hans Erwins, der zwar weniger stimmungsgewaltig als der Kießsche ist, hinterließ trotzdem einen recht wirkungsvollen Eindruck. — Auch die übrigen Wagner-Aufführungen haben großes Glück gehabt. Sie standen („Tristan“ und „Meistersinger“) unter der vortrefflichen Leitung

des englischen Dirigenten Albert Coates aus Petersburg, der sich hier mit starkem, wohlverdientem Erfolg eingeführt hat. Coates ist nicht nur ein gründlicher, temperamentvoller Musiker, sondern läßt mit weiser Zurückhaltung neben dem Orchester auch die Sänger aufkommen. Sowohl die Instrumentalisten wie auch die Solisten leisteten fast durchwegs Tüchtiges. Eva v. d. Osten war eine ideale Isolde, Urlus ein vielleicht äußerlich etwas kühler, stimmlich jedoch prachtvoller Tristan, Knüpfer ein wundervoller Marke, Frau Bender-Schäfer eine sympathische Brangäne und Plaschke ein kräftiger Kurwenal. In einer zweiten Besetzung zeichneten sich Carl Burrian als Tristan und Fönß als Marke aus, in einer dritten Berta Morena, die schauspielerisch ganz vortrefflich war, als mehr lyrisch und weiblich aufgefaßte Isolde, und Kieß, der seine ganze Kraft in den Kurwenal legte. „Die Walküre“ ist hier der beliebteste Teil des „Ringes“. In erster Linie sind die vollendete Sieglinde von Eva v. d. Osten und der eindrucksvolle, stimmungsgewaltige Wotan Benders zu nennen. Sehr gut disponiert war Urlus als Siegmund. Frau Rüsche-Endorf erfreute als Brünnhilde, Frau Bender-Schäfer als Fricka. Knüpfer ist zum Hunding wie berufen. Bodanzky dirigierte. In einer zweiten Darstellung übertraf Berta Morena in der Rolle der Sieglinde noch ihre Leistung als Isolde und hat sich dauernd in die Herzen der Londoner gesungen. Auch Melanie Kurt als Brünnhilde gefiel recht gut. Sehr willkommen waren die in der Themsestadt nicht allzu oft gehörten „Meistersinger“. Von einer Stelle im Vorspiel abgesehen, wo Coates die Kontrolle des Orchesters auf Augenblicke aus der Hand verlor, leistete er Vortreffliches und verhalf der ganzen Vorstellung zu schönem Gelingen. Die Eva von Claire Dux war stimmlich sehr gut. Hutt ist ein sympathischer Walter, Knüpfer ein geradezu idealer Pogner, Erwin recht wirkungsvoll als Beckmesser und Plaschke ein warmer Hans Sachs. Auch die kleineren Rollen fanden berufene Interpreten, so z. B. Kothner in Kieß. Das Publikum, das sämtliche Wagner-Aufführungen begeistert aufnahm, entfaltete bei den „Meistersingern“ besonders starken Enthusiasmus. — Vielleicht, um einen Gegensatz zum „Parsifal“ herzustellen, brachte das Opernsyndikat wieder Méhul's „Joseph“ heraus — ein Teil der Londoner Kritik versteht nicht, wozu die Aufführung dieser „gänzlich veralteten Oper“ sonst nötig gewesen wäre. Die Oper wurde trotzdem für melodiös befunden, die Chöre sind interessant, und die Inszenierung durch Bernard war nicht unwirksam. Am besten gefielen die beiden Soli Josephs im ersten Akt, die Romanze Benjamins und Jakobs Solo im zweiten und der Chor der Jungfrauen von Memphis in der Bankettszene. Joseph lag in Sembachs bewährten Händen, der mit viel Geschmack sang. Der Jakob Plaschkes war vielleicht stellenweise etwas zu dramatisch. Benjamin fand in Greta Jonsson eine anmutige Interpretin, und Kieß stellte einen kräftigen Simon. Percy Pitt dirigierte mit echtem Empfinden und löblichem Eifer und hielt Orchester und Ensemble gut zusammen.

Die Ouvertüre und die Einleitungen zum zweiten und dritten Akt wurden mit großer Feinheit ausgeführt.

L. Leonhard

MAGDEBURG: Das Stadttheater blickt auf eine glückliche Vollendung des „Ring“-Zyklus zurück, und zwar ganz durch eigene Kraft. Verdient um die vier Abende machten sich vor allem Marie Dopler als Brünnhilde und Fritz Dub als Siegmund-Siegfried. Nach langer Pause hat das Institut auf Veranlassung Josef Göllrichs Verdis „Falstaff“ wieder einmal in den Spielplan eingefügt; zur Freude aller Musikfreunde, die in dieser Musik, nicht im Verismus, den Fortschritt Italiens erblicken. Das heitere Werk war außerordentlich gut vorbereitet worden; so wurde der Abend nicht nur zur Verdi-Gedenkfeier, sondern zur Huldigung für die Muse der komischen Oper, der der damals Achtzigjährige ein solches Kunstwerk schenkte. Verdienste um den Abend erwarben sich v. Ulmann als Falstaff, Elisabeth Zenker als Quickly, Milly Zaschke als Alice, Emil Lücke und Richard Radow als Bardolph und Pistol. Die Oper wird einen Schmuck des Verdi-Zyklus bilden, der dem letzten Monat der Spielzeit Reiz verleihen wird. Einen ganz ungewöhnlichen Erfolg nach der darstellerischen und gesanglichen Seite hin erzielte jüngst Fräulein Tervani aus Dresden, eine junge Finnländerin und Schwester der Aino Akté (Paris), als Amneris.

Max Hasse

MANNHEIM: Volle zwei Monate weilte Arthur Bodanzky in London, wo er den „Parsifal“ dirigierte. In dieser Zeit war es im Theater sehr öde. Der neu einstudierte „Wildschütz“ und die zyklische Aufführung der „Ring“-Dramen repräsentierten die ganze künstlerische Ausbeute und diese trug gar zu sehr die Züge des Konventionellen wie die Aufführungen der übrigen Repertoire-Opern. Dazu kam die Zeit des Faschings, die dem gesamten Theaterbetrieb Wochen hindurch die Signatur gab; die „Fledermaus“ mit „Faschingseinlagen“ (Tango und Original-Couplets!) und ein Kabarett an drei Abenden bedeuteten den Höhepunkt der Tollheit, aber auch den Tiefstand des Kunstgeschmackes, der sich auf das Niveau des Varietés herniedersenkte.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ ist nach langem Proben in unserem Hoftheater aufgeführt worden und hat einen sehr lebhaften Meinungsaustausch entfesselt. Es gehört nicht viel dazu, die Schwächen des Werkes herauszufinden. Der Text ist ein roh, aber geschickt dramatisierter Kolportageroman, und die Musik entbehrt wahrhaft origineller Einfälle. Darüber ist kaum zu streiten; auch nicht darüber, daß gerade die phantastisch-symbolischen Momente des Textbuchs, auf die begeisterte Verehrer nachdrücklichst hinweisen, ganz besonders aus dem Geiste der Köchinnenliteratur und Hausmeisterinnenmetaphysik erfunden sind. Ich hatte nach dem Studium des Klavierauszugs den Eindruck eines denaturierten Aufgusses von Strauß, Puccini, Charpentier, Debussy, Tschaikowsky und der modernen Operette. Beim Hören geschah mir aber das Merkwürdige, daß ich von der ersten bis zur letzten Note gefesselt war, und als ich das Theater verließ, sagte ich beinahe mit dem ehrlichen Rocco: „Es geht mir wider meinen Willen zu Herzen.“

Diesen Stimmungsumschlag haben viele erlebt; sie genießen sich nur, es einzugestehen. Aber sie genießen sich mit Unrecht. Die ganze Verwirrung hat die Universaledition verschuldet, als sie wohlmeinend einen Klavierauszug dieses Werkes anfertigen ließ. Das war genau so verfehlt, als wenn man das Bild eines nur koloristisch empfindenden Malers photographiert, der die Zeichnung absichtlich vernachlässigt. Mit Franz Schreker ist der absolut unzeichnerische, impressionistische Kolorismus in die Musik eingedrungen. Das Klangliche hat nicht mehr den Zweck, Medium und Vehikel des musikalisch gedanklichen zu sein, sondern es ist umgekehrt alles, was auf dem Papier steht, nur eine Hilfskonstruktion, die die Orchesterfarben ins Licht stellen soll. Die spekulativen Erörterungen Arnold Schönbergs über „Klangfarbenmelodien“ sind hier Wirklichkeit geworden. Man hört bei der Aufführung des Schrekerschen Werkes auch harmonische und melodische Bildungen, die man auswendig weiß, nur als Klangfarben. Und diese Klangfarben sind von einer ungeahnten, förmlich betäubenden Schönheit. Wer diese Farben nicht hören will und statt dessen die Zeichnung tadelt, handelt gegen den obersten Grundsatz aller ernsten Kritik, sich nur an das Gewollte und Erreichte zu halten. Was Schreker gewollt hat, hat er erreicht; was er nicht gewollt hat, darf man nicht von ihm verlangen. Eines darf man freilich nicht verschweigen. Die Beschränkung einer Kunst auf eines ihrer Elemente — bei der Malerei die Farbe, bei der Musik das Klangliche — erhebt ein Mittel zum Zweck und schaltet dadurch das, was bisher Zweck war, aus. Schreker setzt den Musikalischen mit Absicht in die Situation des Unmusikalischen. Wir müssen ihn so hören, wie der Unmusikalische alles hört. Hören wir ihn anders, dann tun wir ihm Unrecht. Wenn nun jemand sagte, daß die Konsequenzen Schrekers zum Ende der Musik führen müssen, so ist das freilich richtig. Aber es ist besser, die Musik stirbt in Schrekerschen Farbenräuschen, als daß sie in den Verdünnungen des allorts fließigen Epigontums langsam ersäuft wird. Ist Schreker in seiner Resignation nicht ehrlicher als alle anderen, ausgenommen die wenigen, ganz wenigen Genies unter den Lebenden? — Die Aufführung des Werkes an unserer Hofoper war schlechtweg klassisch. Bruno Walters raffiniert ausgearbeitete Direktionsleistung, die Regie des Prof. Fuchs, Fräulein Perard-Petzl als Grete, Erb als Fritz, Föns als Graf, Frau Mottl als altes Weib, Fräulein Färber als Mutter, Sieglitz als Wirt, Gillmann als Winkeladvokat, Lohfing als Schmierenschauspieler und Geis als alter Graumann (dieser darstellerisch auf der Höhe eines Bassermann oder Sauer) — das alles zu sehen und zu hören, ist wohl eine Reise wert.

Alexander Berrschke

NÜRNBERG: Ende Februar ging „Parsifal“ zum erstenmal über die hiesige Bühne, in einer im großen und ganzen recht befriedigenden Aufführung, die an Qualität anderen Provinzbühnen sicherlich nicht nachstand. Zwar war sie nicht in allen Einzelheiten ganz einwandfrei oder über jeden Tadel erhaben, und mancher Vergleich aus Bayreuth drängte sich in der Erinnerung vor; beispielsweise war die Partie des

Klingsor stimmlich unzureichend besetzt, auch erfüllten die Chöre in den drei verschiedenen Höhen an Klangschönheit und Reinheit nicht immer billige Anforderungen, und in der jetzt so viel besprochenen Wandeldekoration störte der plötzliche, ruckartige Beginn und der zu rasche Ablauf. Aber solche Einzelheiten vermochten doch nicht den günstigen Gesamteindruck zu stören, den die ausschließlich mit einheimischen Kräften und aus eigenen Mitteln bestrittene stilgerechte, stimmungs- und weihvolle Aufführung hervorrief. Den musikalischen Teil leitete Robert Heger, der es verstand, in dem auf einige 80 Musiker verstärkten Orchester eine mild abgedämpfte, edle Klangfülle zu erzielen und mit künstlerischem Feingefühl ebenso in den selbständig führenden, wie in den als Begleitung unterliegenden Teilen der Partitur gerecht zu werden. Die Titelrolle sang Direktor Pennarini, stimmlich und darstellerisch gleich gut, nur im zweiten Akt bei den Blumenmädchen etwas zu welterfahren auftretend. Ebenso befriedigte Frau Poensgen als Kundry, ohne die dämonische Leidenschaft dieser Rolle gerade immer vollkommen zu erschöpfen; und die Partien des leidenden Amfortas und des gesprächigen Gurnemann spielten und sangen Gustav Dramsch und Jean Stern gleichfalls durchaus befriedigend. Überraschend gut gelangen die Szenen der Blumenmädchen, sowohl gesanglich wie szenisch, und auch die übrigen Bühnenbilder, besonders der Gralstempel, zeigten prächtige Farben- und Beleuchtungseffekte, wofür dem wiederholt in Bayreuth beschäftigt gewesenen technischen Oberleiter Anton Zehnter das Hauptverdienst zukommt. — Im ganzen sind vorläufig fünf Aufführungen vorgesehen. Wer das Bayreuther Reservatrecht immer noch für berechtigt hält, den wird vielleicht interessieren zu erfahren, daß die teuren Plätze, deren Preise allerdings fast Bayreuther Höhe erreichen, meistens bedeutende Lücken aufweisen, die billigeren dagegen stets bis auf das letzte Billet ausverkauft sind. Andererseits kann freilich auch nicht verschwiegen werden, daß die gegenüber anderen Werken Wagners heute kaum mehr bestrittenen Schwächen des „Parsifal“ im nüchternen Rahmen des Alltags und außerhalb des Festspielhauses sich viel deutlicher bemerkbar machen als unter der suggestiven Einwirkung des Genius loci, die etwaige Bedenken meist schon im Keim erstickt.

Dr. Steinhardt

STRASSBURG: Aus dem Repertoire der letzten Wochen sind als interessantere Ereignisse zu erwähnen Verdi's „Maskenball“, ein Werk aus des Meisters mittlerer Epoche, melodienreich und von treffender Charakterisierung, wenigstens für den, der sich in den — vom unsrigen ja stark abweichenden — italienischen Stil hineinzufühlen versteht. Vortrefflich war die Wiedergabe der Hauptrolle durch Frau Beraneck. Gleichsam von internationaler Fassung — ähnlich wie die meisten Mozartopern keinen spezifisch nationalen Anstrich haben — ist E. Wolf-Ferrari's reizende komische Oper „Die neugierigen Frauen“, so unbedeutend auch ihr Text sein mag. Die in pikanten Rhythmen dahersprudelnde Musik ist von verschwenderischem melodischen Reichtum, wenn auch manches mehr mosaikartig an-

gelegt ist und der hierbei ja auch entbehrliche „große Zug“ fehlt. Immerhin zeugen einige schön aufgebaute Ensemblesätze u. dgl. dafür, daß der Komponist auch auf diesem Gebiete seinen Mann zu stellen weiß. — Einen ganz ausgezeichneten Bariton lernte man in dem Schweden Forsell kennen, der als „Holländer“ und „Don Juan“ gastierte (leider auch die geradezu blödsinnige, ganz aus dem Stil fallende Überhetzung der sog. „Champagnerarie“ mitmacht). Die Don Juanaufführung krankte dabei an einer ganz unzulänglichen Elvira, und der meiner Ansicht nach verkehrten Besetzung der Anna durch die „hochdramatische“ Sängerin, von denen nur selten eine neben Isolde und Elektra auch noch Mozart singen kann. Ziemlich überflüssig erschien das Gastspiel der darstellerisch ja packenden, gesanglich aber ziemlich abgewirtschafteten Frau Sylva (Paris) als Carmen, Santuzza und Nedda. — Die „Parsifal“-Reprisen machen noch immer volle Häuser.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die Hofoper hatte wie die Hofkapelle im Konzert kein Novitätenglück. Die neue Oper „Ferdinand und Luise“ (nach Schillers „Kabale und Liebe“) von Julius Zaiczek erwies sich als eine textliche Verflachung der dramatischen Werte des zugrunde liegenden Dichterwerkes und als ein etwas dünnes, nur äußerlich geschickt gemachtes Musikwerk. So mußte die Oper bald wieder verklingen. Die nächste Novität war „Alt-Wien“, eine Operette, textlich aus schon etwas vertragenen Theaterflicken zusammengeschneidert und von Emil Stern mit gemüthlichen Lannerschen Walzermelodien besetzt. Dem Publikum erschien das biedermeierliche Mäntelchen recht kleidsam, und die Text- und Musikschneider und -näher des Stückes konnten viel Beifall einheimen. Eine Neueinstudierung von „Aida“ betonte vor allem in üppiger Ausstattung den Charakter der großen Oper. In „Aida“ lebt aber schon etwas Größeres, das durch diese allzu starke Betonung in seiner Entwicklung und Wirkung gehindert wird. Die zweite Gesamtaufführung des „Ring“ stellte drei Brünnhilden zur Wahl für das offene Fach der Hochdramatischen. Helene Wildbrunn vom Stadttheater in Dortmund trug im Engagement den Sieg davon. Ihre vornehme Art in gesanglichem und darstellerischem Ausdruck eröffnete allerdings die beste Aussicht auf Entwicklung zu wirklicher hochdramatischer Bedeutung.

Oscar Schröter

WIEN: Direktor Gregor ist doch ein einsichtiger Mann. Es wurde über den Mangel an Novitäten geklagt, und flugs war er mit einer bereit; obendrein mit einer solchen, die weder Zeit noch Geld kostete, weil sie schon für eine Wohltätigkeitsvorstellung studiert worden war, so daß er sie nur in die herrliche Rollersche Dekoration des zweiten Figaro-Aktes zu stellen brauchte (an sich schon eine aufreizende Mißachtung eines malerisch-dramatischen Kunstwerks und eine Entwertung, weil sich fortan bei dessen Anblick fremde und falsche Assoziationen einstellen) — die „Tat“ war fertig. Man hatte sich bei den letzten Neuheiten über anderes beschwert: über das exzessiv modern Impressionistische der Musik bei Schrekers

„Spielwerk“; über die Filmatmosphäre und die ungesunde Sensationstheatralik in Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ — und der entgegenkommende Direktor brachte ein „Werk“, das schon die Vorfahren als dramatische Limonade empfunden haben müssen, so haustheaterfromm, so sanft insipid, so „Gott wie lieb!“ ist seine unsäglich alberne Handlung, so familienblattmäßig, so jourfähig, so dilettantenbrav ist die Musik, die artig und leicht Konversation macht, mit der gewissen französischen Eleganz, die auch das Nichtssagendste mit Grazie zu servieren weiß, und die spurlos wie ein Teegespräch vorübergeht — Eigenschaften, die Pariser Werke heute ebenso haben wie vor 54 Jahren, als die eben besprochene Operette — so bezeichnen es die Autoren selbst — entstanden war: „Die Tante schläft“ von Caspers, Text von Cremieux, eine Niaiserie, die man sich in Geselligkeitsklubs gefallen lassen mag, aber die in den Räumen der Hofoper empört. Es gab auch einen richtigen kleinen Skandal; nach jeder Nummer und nach dem Fallen des Vorhangs wurde derart gezischt, daß die Darsteller — Frau Hilgermann, Frau Kiurina, Frl. Jovanovics, die Herren Rittmann und Preuß — überhaupt nicht vor den Vorhang kommen konnten (ein bisher unerhörter Fall!) — und lebhafte Rufe „Pfui!“, „Skandal!“, „Abzug Gregor!“ mußten dem Direktor die Meinung recht klar machen, die das Wiener Publikum über ihn hat. Er könnte diese Meinung leicht und rasch verbessern: ein paar gute, lebendige Neuzensurierungen, eine wertvolle Neuheit (Schmidts „Notre dame“ ist neuerdings auf unbestimmte Zeit verschoben!), ein paar interessante Gastspiele, und die leicht versöhnten Wiener würden alles bald vergeben und vergessen haben. Aber statt mit positiven Leistungen versucht er's anders: er läßt die Polizei ins Haus rücken und Zischende verhaften oder nach genauer Ausweisleistung unter der Androhung des Hausverbots entlassen. Weiter geht es kaum mehr, und ärger läßt sich die Würde eines Kunstinstituts nicht verletzen. Nur daß es ihm nicht gelingen wird, auf solche Weise den Widerstand zu besiegen: er wird es nicht, solange er nicht durch starke Eindrücke, sondern nur durch die Polizei gefangen nehmen wird. — In der Volksoper: „Der Sturm auf die Mühle“ von Karl Weis. Auch eine fatale Sache; eine ganz äußerliche Handlung, nicht dramatisch, weil man sich den Erleidenden in keinem Augenblick verbrüdet fühlt, nur theatralisch, weil man bei peinigenden und grausamen Vorfällen bloßer Zuschauer bleibt. Eine Episode aus dem Jahr 1870; ein junger Bauer soll am Verlobungstage standrechtlich erschossen werden, weil er, ohne Soldat zu sein, aus dem Hinterhalt auf den Feind gefeuert hat; könnte begnadigt werden, wenn er sich zu einer Verrätereigebäre, weigert sich, stellt sich nach einem Fluchtversuch selber, damit nicht die Seinigen für ihn leiden müssen, und wird, während schon die Franzosen zum Entsatz heraneilen, von dem über den dadurch erzwungenen Rückzug wütenden deutschen Hauptmann wirklich noch rasch erschossen. Ein Unglücksfall; kein Drama. Dazu eine Musik von auffallender Sanftheit; nirgends die Nerven erregend, nir-

gends den szenischen Vorgang in Tönen konzentrierend; als ob man mit Himbeersaft eine Feuersbrunst löschen wollte. Zudem: man spürt das Streben des tschechischen Komponisten zu deutlich; er „wollte“ eine Volksoper machen — aber zu einer Volksoper kann ein Werk nur werden, „machen“ kann man keine, und wenn man's will, kommt eben ein solches Konvolut von „melodiosen“ Einlagen, von Märschen, Kavatinen, Tänzen, Ständchen, Kriegs- und Volkshymnen heraus; alle in der gewissen warmen Sangbarkeit, die alle Weischen Werke haben, — aber in keinem Moment irgendwie packend, persönlich, nachklingend; alles insignifikant. (Von dem Irrtum, daß eine Melodie eine sangbare Oberstimme und nicht ein musikalisch-organischer Komplex, ganz zu schweigen.) Ein paar hübsche Stellen entschädigen für die Physiognomielosigkeit des Ganzen nicht, und die Absicht, durch alle möglichen äußeren Effekte statt durch innerlichen Affekt zu wirken, ist all zu offenbar. Schade um die hübsche Vorstellung der Volksoper, in der Frau Lefler und die Herren Mann und Klein viel Wärme und schönen Gesang an eine verlorene Sache verschwendeten.

Richard Specht

WIESBADEN: „Parsifal“ ging am 8. März hier erstmalig in Szene. Die Aufführung war im ganzen sehr würdig. Am meisten zu rühmen: das Orchester, das unter Franz Mannstädt's Führung edlen Ton und unweigerliche Präzision bewies; nur die „Glocken“ harren noch der Vervollkommenung: sie klangen weder deutlich noch feierlich. Unter den Solisten sind zu nennen: Frl. Englerth als eine Kundry von überwallender Leidenschaft; Herr Geisse-Winkel mit seinem weichquellenden Organ für den Amfortas wie geschaffen; und vor allem Herr Bohnen, der die Partie des Gurnemanz mit liebevollster Hingabe umfaßte. Die Landschaftsbilder im ersten und dritten Akt waren von schöner romantischer Stimmung; der „Grals-tempel“ architektonisch hervorragend; der „Zauberturm“ in undurchdringliches Dunkel gehüllt, dagegen der „Blumengarten“ sehr reizvoll und hellglänzend — vielleicht nur allzu fein gepflegt — und die Blumenmädchen ganz allerliebste. Für die erste Wandeldekoration waren vorüberwallende Nebelschleier mit einem gelegentlichen Ausblick auf die Gralsburg ein annehmbarer Notbehelf; die zweite Wandeldekoration — fiel aus: die Musik wurde vor der geschlossenen neuen Gardine gespielt, die allerdings an 2000 Mk. gekostet haben soll! Die sogenannte „weihevolle“ Stimmung im Publikum — na ja, sie äußerte sich „in düsterem Schweigen“ und schloß genau mit dem Schließen der Gardine; denn im Foyer waren „Tische“ aufgestellt, und es wurde in den beiden halbstündigen Pausen allerseits lustig „angestoßen“! Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: In ihrem 3. Abonnementskonzerte brachte die Singakademie unter Leitung Georg Schumanns Bachs Hohe Messe in b. Längst gehört dieses Werk zum geistigen Besitzstande unseres ältesten Chorvereins, und so erfreuten sich denn auch diesmal wieder die

Hörer an der Kraft, Fülle und Schönheit des Chorklages, an der Feinheit und Geschmeidigkeit der dynamischen Schattierung vom erschütternden Forte bis zum zartesten Piano. Ganz besonders wirksam ausgearbeitet zog die gewaltige Fuge des Kyrie mit ihren zwei großen Steigerungen vorüber. Alles, was der Chor und die Philharmoniker zu leisten hatten, gelang aufs beste; die Solisten leider versagten an mehr als einer Stelle, die beiden Frauenstimmen waren nicht einmal musikalisch sicher. — Im Blüthnersaal zeigte Walter Freymark, der die Serenade in D op. 11 von Brahms, Liszts „Tasso“ und die Corneliussche Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ dirigierte, viel Eifer, das Orchester zur Gefolgschaft zu zwingen. Wie so oft jüngere Dirigenten, tat er des Guten zu viel, die linke Hand fuchtelte gar zu emsig herum und wollte zuviel Detail im Vortrag. Felix Dyck, der die Solopartie in einem Klavierkonzert (D) von Mozart spielte, gab nicht viel mehr als eine brave Durchschnittsleistung, wie man sie bei Prüfungsaufführungen besserer Konservatorien zu hören bekommt. — Der Philharmonische Chor unter Leitung von Siegfried Ochs gab mit seinem 4. Konzert einen Bach-Abend. Im ersten Teil des Programms standen die beiden Kantaten „Christ lag in Todesbanden“ und „Es werden aus Saba alle kommen“, in denen dem Chor der Hauptteil der Ausführung zufällt. Es folgte alsdann die Kantate „Sehet, wir geh'n hinauf nach Jerusalem“ für zwei Solostimmen (Baß und Alt) gesetzt; der Chor singt nur den abschließenden Choral. Drei geistliche Sololieder und der schon öfters aufgeführte mächtige Doppelchor „Nun ist das Heil“ vervollständigten das Programm. Je mehr man von den Schöpfungen Bachs hört, desto höher steigt die Verehrung, desto inniger wächst die Liebe zu dem Meister. Und Siegfried Ochs arbeitet mit seinen Kantatenabenden unablässig daran, die Kenntnis der Bachschen Musik in immer weitere Kreise dringen zu lassen. Auch sein Streben, mit seinem Philharmonischen Chore die größtmögliche Ausdrucksfähigkeit gerade in der Bachschen Musik zu erreichen, verdient unbedingte Anerkennung. So auch diesen Abend. Köstlich klang es, wie der Chor die verschiedenen Verse der ersten Kantate „Christ lag in Todesbanden“ aufs feinste differenzierte, wie der Chorsopran mit zartester Färbung die Chormelodie in die Altarie „Ich folge dir nach“ hineinsetzte; wie aus ehernem Munde ertönte der wuchtige Schlußchor. Für das Baßsolo war Herr Bronsgeest gewonnen, der die Arie „Es ist vollbracht“ ergreifend sang; ihm sekundierte aufs feinste die Solooboe. Und Maria Philippi zeigte sich wieder als wahre Meistersängerin mit jedem Ton, den sie erklingen ließ; ihre Arie, ihre Lieder zur Orgelbegleitung (Bernhard Irrgang) klingen mir noch innerlich nach, während ich schreibe. Ein herrlicher Bach-Abend!

E. E. Taubert

Die Gesellschaft der Musikfreunde beschränkte sich in ihrem vierten Konzert, das von dem Philharmonischen Orchester unter der vortrefflichen Leitung Ernst Wendels ausgezeichnet durchgeführt wurde, auf ein klassisches Programm, auf Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert, die Vierte Symphonie von Brahms und

Beethovens große Leonoren-Ouvertüre. Elly Ney trug das Mozartsche Konzert in B geradezu ideal schön vor; gern hätten wir gewußt, von wem die von ihr mit besonderer Bravour gespielten schönen Kadenzen waren. — Das Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester, dessen Begründung durch Elisabeth Kuyper seinerzeit große Hoffnungen erweckte, die aber bald zu Grabe getragen wurden, gab ein Lebenszeichen mit einem recht gelungenen Mozart-Abend, bei dem als Bläser Mitglieder des Philharmonischen Orchesters mitwirkten und Walter Lampe mit großer Feinheit das A-dur Klavierkonzert spielte. Der neue Dirigent Dr. Rudolf Siegel konnte auf die feine, künstlerische Arbeit, die er geleistet hatte, sehr stolz sein; aber auch er wird sich bald sagen müssen, daß vorläufig ein drittes Konzertorchester hier nicht bestehen kann, auch wenn es Ausgezeichnetes leistet; um die an sich sehr gute und jedenfalls dankenswerte Idee, den Frauen das Orchester zu erschließen, durchzuführen, gehören sehr beträchtliche Mittel, die leider nicht zu Gebote stehen. — Im 8. Symphonieabend der Königlichen Kapelle brachte Richard Strauß nicht gerade zur Freude des Stammpublicums die noch ungedruckte Romantische Symphonie des 1850 geborenen Florentiner Kompositionsprofessors Antonio Scontrino zur Uraufführung. Ich fand in ihr eigenartige Gedanken, doch erschien mir deren Verarbeitung, besonders in den Durchführungs teilen, nicht sehr gelungen. Eigentümlichen Reiz haben die Themen des ersten Satzes, vor allem das zweite, zu dem noch ein sehr charakteristisches Begleitungsmotiv kommt. Das der Betrachtung der Natur, besonders des Landlebens, gewidmete Scherzo trifft im Hauptteil den bukolischen Charakter sehr gut; auch die aneinander gereihten Quinten in der Begleitung sind durchaus am Platze; der Mittelsatz interessiert vor allem durch seine tiefe Religiosität. Eine Art Trauermarsch bildet den langsamen Satz. Drei Themen, ein heroisches, ein einschmeichelndes und ein religiöses, begegnen uns im Finale, das einen jubelnden Abschluß hat. Die Instrumentation ist meist geschickt und wohlklingend, aber hält doch keinen Vergleich mit der des „Don Juan“ von Richard Strauß aus, der zu zündender Wiedergabe gelangte. Der Dirigent gab seiner Verehrung für Mozart in der Symphonie in g Ausdruck und schloß mit der Ouvertüre zu Webers „Oberon“. — Einen Slawischen Abend veranstaltete das Brüsseler Streichquartett; bisher hatte es hier Tschaikowsky's es-moll, Borodin's D-dur und Smetana's „Aus meinem Leben“ noch nicht zum Vortrag gebracht. Die Künstler bewiesen wieder, daß sie in bezug auf Tonschönheit, technische Vollendung und durchgeistigte Wiedergabe von keinem andern Quartett erreicht werden. Wilhelm Altmann

Im dritten und letzten seiner slawischen Kompositionen gewidmeten Konzerte mit den Philharmonikern brachte Emil von Mlynarski seine Symphonie F-dur op. 14 zur Wiedergabe, die nach ihrer Berliner Erstaufführung an dieser Stelle ausführlich besprochen worden ist (1. Aprilheft 1913). Hinterläßt das Werk auch keinen nachhaltigen Eindruck, so ist es doch als eine zweifellose Talentprobe anzusprechen. Dafür

zeugt vor allem der langsame Satz mit seinem Ausdruck wehmütigen, schmerzlich-resignierten Empfindens. Als ein hervorragender Geiger erwies sich Paul Kochański mit dem Vortrag des interessanten Konzerts op. 8 von M. Karłowicz, einer für den Solisten nicht immer dankbaren, aber durch Schwung und Gefühlswärme sich auszeichnenden Komposition. Dvořáks geistfunktende *Carneval - Ouvertüre* op. 92 machte den Beschluß. — Die beiden trefflichen Ensemblespieler Nicolas Lambinon (Violine) und Fritz Lindemann (Klavier) eröffneten ihren 2. Kammermusik-Abend mit der g-moll Sonate op. 1 von Philipp Rüfer, einem durch Frische der Erfindung, Prägnanz der Themen, Vornehmheit des Melos und meisterhafte Arbeit überaus ansprechenden Werk, das dem anwesenden Tonsetzer reichen Beifall eintrug und öfters aufgeführt zu werden verdiente. Die weiteren Gaben bestanden in Brahms' Horntrio (mit Max Fritsche) und Schuberts Phantasie op. 159. — Einen Brahms-Abend veranstaltete Fritz Steinbach an der Spitze der Philharmoniker. Es genügt, das Programm mitzuteilen: Akademische Festouvertüre, Klavierkonzert d-moll (mit Artur Schnabel als unvergleichlichem Interpreten), Haydn-Variationen und die „Erste“. Es war ein Erlebnis. — Derselbe Pianist wirkte auch bei einem Konzert des Rosé-Quartetts in der ausverkauften Philharmonie mit, wo drei Klavierquintette erklangen: Schumann (op. 44), Brahms (op. 34) und Schubert (Forellenquintett; Kontrabaß: Leberecht Goedecke). Der weite Raum verschluckte wohl des öfteren den Ton der Streicher, so daß sich nicht immer die rechte Wirkung idealen Kammermusizierens einstellen wollte, aber der Gesamteindruck war angesichts der vollendeten künstlerischen Darbietungen der Konzertgeber doch hinreißend. — Zu den interessantesten musikalischen Charakterköpfen der Gegenwart gehört fraglos Ferruccio Busoni. Als Pianist von jeher nach Gebühr geschätzt, hat er als schaffender Künstler noch nicht allgemeine, unbedingte Anerkennung gefunden. Strammer Fortschrittsmann aus Neigung und Beruf, immer bereit, dem Philistertum den Fehdehandschuh hinzuwerfen, den Musikern harte Nüsse zu knacken zu geben, dabei zu keiner Partei oder Clique gehörig und darum doppelt sympathisch, macht sich Busoni gern auf die Suche nach musikalischem Neuland, betritt er mit Vorliebe unwegsame Pfade, auf die ihm auch der Gutwillige nicht immer gleich folgen kann. Und trotzdem: mag man auch über manche skurrilen Äußerungen seiner Phantasie, über einzelne seiner Experimente, die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik zu erweitern, zuweilen den Kopf schütteln, man wird sich der Führung dieser geistvollen, eigenartigen Persönlichkeit doch ruhig anvertrauen können, denn man läuft bei ihm jedenfalls niemals Gefahr, das nach Voltaire einzig unzulässige künstlerische Genre, das langweilige, durch ihn vermittelt zu sehen. Anregend wirkt Busoni stets, wenn auch sein schöpferisches Vermögen mit seinem theoretisierenden Willen mir nicht immer auf gleicher Höhe zu stehen scheint. Ein glücklicher Wurf ist die Orchestersuite aus der Musik zur Oper „Die Brautwahl“ (nach E. T. A. Hoffmann). Die fünf Stücke (Spukhaftes,

Lyrisches, Mystisches, Hebräisches, Heiteres) atmen wirklich etwas von Hoffmanns Geist, von jener seltsamen Phantastik, jenem krausen, bizarren, karikierenden Humor, jener tollen Laune, die dem Schöpfer des „Kapellmeister Kreisler“ zu eigen. Weniger geglückt erscheint mir die „Fantasia contrappuntistica“ für Piano-forte (vor einigen Jahren hörte man sie in einer Fassung für Orgel und Orchester), ein Versuch, Bachs letzte, unvollendet gebliebene Fuge in modernem Geist auszubauen und zu ergänzen. In der Ausführung klappt eine Lücke, die auch das meisterhafte satztechnische Können Busonis auszufüllen nicht imstande ist. Busoni hat sich eine Aufgabe gestellt, die im Grunde nicht zu lösen ist. Somit tut man am besten, sein Beginnen als das zu bezeichnen, was es in Wirklichkeit ist: als einen interessanten Versuch. Über seine Riesenleistung als Pianist ist kein Wort des Lobes zuviel. Eine viel befriedigendere, einheitlichere Wirkung erzielten zwei Orchesterstücke, „Berceuse élégiaque“ und „Nocturne symphonique“, in denen tatsächlich Akkorde angeschlagen werden, die das harmonische Denken der Gegenwart bereichern. Schattenhaft, ungreifbar, wie in Nebel gehüllt huschen diese fremdartigen Klänge vorüber, auch beim Hörer eine Stimmung erzeugend, wie sie dem Tonsetzer vorgeschwebt haben mag. Ein glänzendes Virtuosenstück von fabelhaftem Schuß ist die „Indianische Phantasie“ für Klavier und Orchester. Unter Verwendung originaler Indianerweisen (Fünfkunstskala), die dem Ganzen einen seltsam exotischen Duft verleihen, hat Busoni ein Stück geschaffen, das in seiner glücklichen Mischung koloristischer Reize, rhythmischer und harmonischer Finessen, versonnener Träumerei und derb zupackender Lebenslust eine wirkliche Bereicherung der Literaturgattung bedeutet. Die Begleitung dieses Stücks, dessen Solopart vom Autor hinreißend ausgeführt wurde, lag in den sicheren Händen Alexander Z. Birnbaums. Busoni wurde mit Recht stürmisch gefeiert. Willy Renz

Walter Meyer-Radon (Klavier) und Richard Kroemer (Violine) gaben ihren zweiten Sonatenabend. Sie bestätigten durchaus den guten Eindruck, den ich von ihrem Spiel am ersten Abend empfangen hatte. — Die Pianistin Marguerite Wilson Maas ist ein ansprechendes musikalisches Talent. Zwar ist ihr öffentliches Auftreten noch verfrüht, jedoch dürfte bei weiteren ernstesten Studien eine tüchtige Künstlerin aus ihr werden. Als Komponistin dagegen sind die Aussichten auf einen Erfolg recht schwach, denn die von ihr gespielte Komposition war eine nur sehr bescheidene Schülerarbeit. — Einen Vollblutmusiker lernte man in dem jungen Cellisten Diran Alexanian kennen. Seine vollkommene Technik und der musikalische Vortrag stellen ihn in die Reihe seiner hervorragenden Fachgenossen. In der von ihm selbst bearbeiteten G-dur Sonate von J. B. Bréval und in der von Salmon bearbeiteten C-dur Sonate von G. Cervetto, die beide zum ersten Male zur Aufführung kamen, spielte er die langsamen Sätze so ausdrucksvoll, daß man ganz den Kritiker vergaß und nur andächtiger Zuhörer war. Übrigens wurde der Künstler von Dr. V. Ernst Wolff vortrefflich begleitet. — Der 6. Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts war

Schubert, Haydn und Beethoven gewidmet. Die hervorragenden Leistungen dieses Quartetts, besonders wenn sie Klassiker spielen, sind allgemein bekannt; hervorheben möchte ich jedoch noch, daß ich das Andante con moto aus dem d-moll Quartett (Der Tod und das Mädchen) von Schubert noch nie habe so ergreifend vortragen hören. — Leonid Kreutzer und Marix Loevensohn sind zwei Künstler, die in Berlin festen Fuß gefaßt haben. Ob sie im Meistersaal einen Sonatenabend geben oder im Konzertsaal der Hochschule für Musik Herr Loevensohn als Solocellist und Herr Kreutzer als Dirigent des Blüthnerorchesters auftritt, sie können stets eines gewissen Erfolges sicher sein. Im letzten Konzert machte uns Herr Loevensohn mit einer Komposition „Poème“, einem dankbaren und effektvollen Cellostück von Victor Vreuls, bekannt. Max Vogel

Josef Szigeti hörte ich, als er vor mehreren Jahren, ich glaube zum ersten Male hier in Berlin, in einem Gesellschaftskonzert spielte. Er ist seitdem ein wenig verwöhnt worden und zeigt in manchen Dingen eine Blasiertheit, die ihm nur schaden kann. Er spielte an seinem letzten Abend mit einer routinierten, nicht eben bedeutenden Pianistin, Suzanne Godenne, und suchte manchem Sonatensatz eine neue Formulierung abzugewinnen; das Allegro molto moderato aus der Brahms'schen Sonate op. 78 G-dur spielte er so „moderato“, daß man die sehnüchtige Bewegtheit dieses wundervollen Stückes schmerzlich vermißte. Der „Sonatensatz“, von Brahms, Robert Schumann und Albert Dittich gemeinschaftlich komponiert, ist namentlich dadurch ziemlich unwirksam, daß ihm eine größere Durchführung fehlt. Als Kuriosität hat er jedoch manchen Reiz aufzuweisen. — James Simon hat sich als Klavierspieler schon einigermaßen bekannt gemacht. Er hat sich eine ganz passable Fertigkeit angeeignet, die ihn namentlich naiven und romantischen Meistern nahe bringt. Sein eigenes Klavierkonzert, das er zum erstenmal vorführte, zeigt, daß er in klassischen Klavierstilen bewandert ist. Der langsame Satz weist die meiste Rundung auf, während die Themen des ersten Satzes ungenügend gestaltet sind. Das Werk wurde mit viel Beifall aufgenommen, da es der Komponist ausgezeichnet interpretierte. — Wenn man Waldemar Staegemann singen hört, dann kann man schon begreifen, daß es ihn vom Schauspiel zur Oper, zum Liedgesang drängte: das Jünglinghafte seines Wesens stimmt zu seinem strahlenden Timbre, zu seiner glatten, weichen Resonanz; auch wenn er Dramatisches, z. B. „Archibald Douglas“ darstellt, ist man oft von seiner eleganten Plastik entzückt. Und so ergibt sich sein Gebiet von selbst: es umfaßt das vornehme Salonlied — am vollkommensten sang er „Ich grolle nicht“ — und die volkstümliche Ballade. In seiner Stimmführung ist leider nicht alles in Ordnung, er versagt zu viel an Stellen, die im Grunde nichts befürchten lassen, und hier ist eine Warnung durchaus am Platze. Mit ihm teilte den Erfolg des Abends Lola Artôt de Padilla: sie ist ihrem Partner in der schmiegsamen Art des Vortrages verwandt, in der Technik aber weit überlegen. Das merkte man besonders in den Duetten, in denen die Reinheit

unter der Nervosität des Herrn Staegemann oft bedenklich zu wünschen übrig ließ. — Aurelio Giorni darf sich trotz seiner achtzehn Jahre als Mitglied der Accademia di S. Cecilia in Rom bezeichnen. Er hat eine feste Klavierhand, zu der seine Freude an weicher Melodik merkwürdig kontrastiert. Das zeigte sich auch in seinem Programm insofern, als er sich von Bach und Brahms zu immer leichterem Musik tragen ließ. Am Anfang stand eine Fuge, am Schluß ein Walzer. Sein Zugabestück bewies, daß er eine vortreffliche Vibrationstechnik besitzt, die aber, wie auch sonst sein ganzes Spiel, wenig durchgeistigt ist. Arno Nadel

Im 3. Konzert von Florian Zajíc und Heinrich Grünfeld erschien als Novität „Sinnsprüche des Omar Khajjam“ für Bariton (Cornelis Bronsgeest) und Klavier von Hans Hermann, die der Komponist selbst begleitete. Trotzdem sich diese Sprüche wenig für eine musikalische Einkleidung eignen, konnte man ihrer Vorführung doch angeregt folgen, denn der Komponist hat es verstanden, durch orientalische Farben in der Harmonie und für den Sänger dankbare Melodik interessante Gebilde zu schaffen. In den Kammermusikwerken hatte Josef Lhévinne den Klavierpart übernommen, nicht zum Vorteil des Ganzen, denn er fühlte sich zu sehr als Solist. — Der Pianist Franz Wagner ist ein tüchtiger Techniker. Sein Vortrag wirkt durch allzuviel Nuancen nur meist zu sentimental. Dadurch geht ihm auch der große Zug in der Gestaltung verloren. — Flora Saavedra (Klavier) und Hermann Schmidt (Violine) konzertierte zusammen. Die Pianistin ist die höhere musikalische Potenz. Sie spielt sehr sauber und vornehm. Der Geiger ließ oft die absolute Reinheit vermissen. — Auch das Zusammenspiel von Adolf Waterman (Klavier) und Felix Robert Mendelssohn (Cello) machte wieder, im Durchschnitt genommen, einen sehr sympathischen Eindruck. Wenn man freilich einen hohen Maßstab anlegt, muß man sagen, daß die Leistungen in bezug auf Intensität des Ausdruckes und Größe der Darstellung noch nicht den größten Ansprüchen genügen können. — Ein tüchtiges Klaviertalent gibt sich in der jungen Fela Ribier kund. Ihre Technik steht schon auf ziemlich hoher Stufe, sie verfügt über eine reiche Anschlagsskala, besonders im Piano, und bringt überhaupt viel natürlichen Sinn für das Pianistische mit. Die Variationen von Paderewski waren eine ausgezeichnete Leistung. — Das Fitzner-Quartett hatte sich ein Programm zusammengestellt, in dem es so recht alle seine Vorzüge leuchten lassen konnte. Die Romantische Serenade von Brandts-Buys kann man sich nicht idealer dargestellt denken. Wie sie Mozart spielen, ist bekannt, und zum Quintett von Goldmark fand sich als kongenialer Klavierassistent Richard Burmeister hinzu. — Eugen d'Albert und Bronislaw Huberman gaben einen Beethoven-Sonatenabend. Zuerst schien beiden noch die rechte Stimmung zu fehlen. Es klang etwas Frostiges aus der a-moll Sonate, der Geiger forcierte den Ton und wurde oft rau. Dann aber fanden sie sich zu ihrer großen Kunsterschaft, und man konnte sagen, daß man einer nicht bald wiederkehrenden Kunstformenbegegnung gewohnt hatte. — Gustav Illmer (Klavier) spielt musikalisch und nennt eine tüchtige Technik

sein eigen, aber er spielt nervös und bringt sich dadurch um seine besten Wirkungen. Das Blüthner-Orchester als Begleitungsapparat unter Leitung von Richard Burmeister tat seine volle Schuldigkeit, wurde aber samt dem Dirigenten mehrmals von der Aufgeregtheit des Solisten mit angesteckt. — Florizel von Reuter bestätigte mir an seinem zweiten Abend für Violine allein, in dem er wieder Bach und Paganini spielte, den Eindruck des ersten. Man hatte wieder Gelegenheit, seine wirklich hohe Künstler-schaft zu bewundern.

Emil Thilo

Der 3. Moderne Liederabend von Berta Manz zeigte die Sängerin im Besitz eines schönen, vollen Mezzosopran-Organs, das am besten im Forte klingt und dort auch gut sitzt. Leichte Mängel in Vokalisation und Tongebung, die sich hauptsächlich im Piano einstellten, wie ein gelegentlich etwas holperiger Ansatz ließen auf eine Indisposition der Künstlerin schließen. Das Programm zeugte von Geschmack und brachte manche interessante Bekanntschaft, so Zilchers „Schließe nur die Augen“ und A. Schattmanns „Wiegenlied“. Weniger günstig schnitt der Pianist Paul Schramm ab, der mit hartem, trockenem Anschlag ein paar nichtssagende Kleinigkeiten von Debussy und Liszts Mephisto-Walzer technisch nicht übel, aber auch rein musikalisch nicht eben beifallswert spielte. — In Regers e-moll Trio op. 102 zeigte die Triovereinigung Gunna Breuning, Paulus Bache, Max Trapp tüchtiges musikalisches und technisches Können. Das wundervolle Largo mit seiner weichevoll weltentrückten Stimmung kam ganz vortrefflich zur Geltung, und in dem zierlich liebenswürdigen B-dur Trio von Mozart erfreuten die Künstler durch Klarheit und Wärme der Ausführung. — Mit einem interessanten Programm wartete Adelheide Pickert auf. In Liedern von Pfitzner, Fritz Fleck, Alfred Schattmann, Sibelius, Sinding, Sigurd Lie und Grieg zeigte sie geschmackvollen Vortrag, vortreffliche Atemführung und gute Tonbildung. Das Organ selbst scheint sich im Sitz gesenkt zu haben, es klingt jetzt wie ein tiefer Sopran, nahezu wie Mezzo. Wolfgang Ruoff begleitete dezent und mit Geschmack. Von den zum erstenmal gesungenen Schattmannschen Gesängen gefielen dem Publikum besonders „Laß scharren deiner Rosse Huf“ und „Kluger Mann im Rosengarten“, während der Unterzeichnete für das Wertvollste „Ein Stündlein wohl vor Tag“ hält.

Emil Liepe

Einen Chopin-Liszt-Abend veranstaltete der Pianist Richard Singer. Auch diesmal erfreute er wieder durch einen überaus feinsinnigen Vortrag, sowie durch seine glänzende, unfehlbare Technik. Frei von allem Nur-Virtuosentum, weiß er alles mit solcher Verve, mit solcher Innigkeit zu geben, daß man seine ungetrübte Freude haben kann. — Mischa Levitzki erwies sich als ein in allem Pianistischen kundiger Musiker, dem es auch an Innerlichkeit nicht mangelt. Jedenfalls war die Ausführung der Schumannschen g-moll Sonate und einiger Chopin'scher Kompositionen äußerst gewandt und verständig, so daß man wohl für die Zukunft das Beste hoffen kann. — Auch Ellen Andersson hat fleißig studiert. Doch fehlt ihr noch eine größere technische Sicherheit und vor allen Dingen mehr Verständnis für die plastische Wiedergabe der Kom-

positionen. Es kam vielfach so verschwommen heraus, daß man füglich zweifeln mußte an ihrer Pedalkunst, resp. an ihrem harmonischen Verständnis für die vorgetragenen Werke. Das sollten sich übrigens alle Instrumentalisten und Sänger zu Herzen nehmen, daß sie mit mehr Ernst ihre theoretischen Studien betreiben sollten. — Von Violinisten hörte ich Ebba Johansson, der ich ohne weiteres insofern ein gutes Zeugnis geben kann, als sie alles musikalisch im hohen Grade kultiviert herausbrachte. Technisch sind allerdings noch mancherlei Einstellungen zu machen, die aber weiter nichts zu bedeuten haben gegenüber der natürlichen offensichtlich Begabung für die Geige. Der Ton ist angenehm und tragfähig. Ihr Begleiter, Wilibald Bergau, war nicht ganz auf der Höhe. — Emmy Knoche, die übrigens eine vorzügliche Pianistin ist, muß doch noch sehr lernen, sich ins Ensemble zu fügen. Nun war ja ihr Partner auf dem Violoncello, August Bieler, nicht gerade ein Mann mit bedeutenden Qualitäten. Weder technisch, noch sonstwie. Aber immerhin — eine größere Wirkung hätte Nicodé's h-moll Sonate bei entsprechend anderer Ausführung sicherlich erzielt. So war der Eindruck des gut komponierten Werkes kein übermäßig günstiger zu nennen. Vor allem muß sich Herr Bieler bemühen, mehr Ton zu geben. Zu seiner Entschuldigung will ich seine völlige Lokalitäts-unkenntnis gelten lassen. Ich kann es mir eigentlich nicht recht erklären, daß ein „Herzoglich Braunschweigischer Kammervirtuos“ nicht mehr leisten sollte. Hoffentlich habe ich ein andermal Gelegenheit, mein Urteil zu korrigieren. — Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert spielten an ihrem 3. Trio-Abend Werke von Brahms (op. 87, in C), Georg Schumann (op. 25, in F) und Schubert (op. 99, in B). Wie stets bei diesen vortrefflichen Künstlern, so wurde auch an diesem Abend hervorragend gute Musik geboten, und der enthusiastische Beifall des Auditoriums war vollauf berechtigt. Professor Heß war diesmal vielleicht ein wenig zu kühl im Vortrag und im Ton, doch mag ich mich darin auch geirrt haben. Den Gesamteindruck vermochte das wenig zu beeinträchtigen.

Carl Robert Blum

Neue spanische Musik hörte man in dem diesjährigen Konzert des Barcelonaer Dirigenten J. Lamote de Grignon: Außer vier vom Konzertgeber für Orchester bearbeiteten Volksliedern aus Katalonien und Kastilien seine Tondichtung „Andalucia, impressions symphoniques“, sowie sein „Scherzo über ein volkstümliches katalonisches Thema“. Durch die nationale Färbung, den klangvollen Orchestersatz und die (bis auf einige Längen) geschickte Verarbeitung leicht eingänglicher prägnanter Themen erweckten die Kompositionen Interesse, ohne jedoch eine tiefere, nachhaltige Wirkung zu erzielen. Der mitwirkende Geiger Joan Manén erfreute durch glockenreine Intonation und männlich kraftvollen Vortrag. Daß seine Griffsicherheit das gräuliche glissando beim Lagenwechsel überflüssig macht, verdient als ein leider sehr seltener Vorzug besonders hervorgehoben zu werden. Rühmliches ist auch über einen Sonatenabend des Pianisten Enzo Calace und des Geigers Balilla Cajo zu berichten; die beiden Künstler musizierten

bei aller Zurückhaltung mit feinem musikalischen Stilempfinden. Doch wäre etwas mehr Wärme zu wünschen, zumal dem Geiger, dessen seidenfadendünnem Ton im piano allzuwenig tragfähig ist. — Neue französische Musik brachte das 9. Loevensohn-Konzert. Ein Klavierquartett von Théodore Dubois erwies sich besonders in den mittleren Sätzen als ein technisch wie musikalisch über dem Durchschnitt stehendes Werk, das zwar nicht viel Neues sagt, aber doch immerhin Achtung vor dem Können und dem Geschmack des Komponisten erweckt. Auch ein Klavierquintett von Désiré Pâque, das besonders in harmonischer Hinsicht fesselt, fand lebhaften Beifall. Gespielt wurde diesmal leider recht unsauber und unrhythmisch. Überhaupt muß man bei aller Sympathie für die Bestrebungen und die Talente des Herrn Loevensohn und seiner Quartettgenossen doch einmal sagen, daß die Quantität ihrer Berliner Wirksamkeit die Qualität beträchtlich übertrifft. Auch Mme. Riß-Arbeau überschätzt ihre Bedeutung, wenn sie gleich sieben Chopin-Abende (in einem Zeitraum von knapp drei Wochen) veranstaltet. Alles, was Chopin zu seinen Lebzeiten publiziert hat, will sie in chronologischer Reihenfolge zu Gehör bringen. (Also op. 1—65; op. 66—74 sowie die Werke ohne Opuszahlen bleiben unberücksichtigt.) Am bewundernswertesten ist hierbei natürlich die Gedächtnisleistung der Konzertgeberin. Aber auch ihre Technik verdient Anerkennung. In rein musikalischer Hinsicht dagegen ist leider zu berichten, daß die Eindrücke um so unerfreulicher wurden, je weiter die Chronologie fortschritt. Der erste Abend (op. 1—8) war immerhin noch in mancher Hinsicht interessant. Aber nach der poesielosen Absolvierung der galant-graziösen B-dur Variationen (op. 12) am zweiten Abend und nach dem Anfange des dritten Abends vermochte ich den weiteren Produktionen nicht mehr zu folgen. Erwähnt sei noch, daß außer Erika Woskow (am zweiten Klavier) Hans Bassermann (Violine) und Heinz Beyer (Violoncell) mitwirkten. — Neue nordische Musik führte uns der Dirigent Peder Gram vor. Zunächst eine feinsinnig instrumentierte „Helios“-Ouvertüre von Carl Nielsen, alsdann eine farbenprächtige „Episode für Orchester“: „Thor fährt nach Jätumheim“ von Hakon Børresen und endlich eine eigene Symphonie (op. 12), deren bizarre Thematik und mosaikartige Gestaltung einigermaßen befremdete, wenngleich die Orchestrierung und auch die Harmonisierung den Kenner allenthalben fesselte. Sehr wirkungsvoll ist vor allem die Celesta verwandt, die in der modernen Orchestermusik hoffentlich immer selbstverständlicher und unentbehrlicher werden wird. Der mitwirkende Pianist Alexander Stoffregen scheint keint großer Techniker zu sein, aber sein grundmusikalischer Vortrag verdient wärmste Anerkennung. Eine gutgemeinte, jedoch recht übel gemachte Phantasie für Klavier und Orchester von Louis Glass vermochte aber auch er nicht zu retten. Immerhin bewahrte sein Spiel sie vor einer glatten Ablehnung. — Neue deutsche Musik bot der ausgezeichnete Geiger Gustav Havemann. (In einem Konzert, das über seine Dirigierfähigkeiten noch keine ausreichenden Aufschlüsse gab.) Stephan Krehls

Vorspiel zu Gerhart Hauptmanns „Hannele“ läßt die geschickte Hand des begabten und kenntnisreichen Musikers erkennen. Was diese Musik mit Hauptmanns „Hannele“ zu tun habe, ward mir jedoch nicht klar. Richard Stöhrs dreisätzige symphonische Phantasie für Orgel und großes Orchester bietet schlecht verhüllte Trivialität und raffinierte Mache in einer für mein Empfinden unerträglichen Mischung, wobei die unwürdige Rolle, die der Orgel zugewiesen ist, besonders auffällt. Dieses königliche Instrument über Stock und Stein hopsen zu lassen, verrät einen bedenklichen Mangel an Geschmack. Weit höher steht die symphonische Dichtung „Wieland der Schmied“ von Leopold van der Pals. Zwar experimentiert dieser begabte Tonsetzer noch immer, und sein Bestreben, alle „Errungenschaften der Neuzeit“ zu verwerten, ist gar zu deutlich erkennbar; aber er scheint jetzt doch auf dem Wege zu sein, sich einen eigenen Stil zu schaffen. Die mitwirkende Pianistin Ella Rafelson spielte recht schwungvoll, doch ist ihre Technik noch wenig zuverlässig. — Der 3. Kammermusik-Abend der Herren Ludwig Hirschberg, Richard Kroemer und Georges Georgesco fand, wie die beiden vorangegangenen, ein beifallsfreudiges Publikum. Bei Schuberts Forellen-Quintett wirkten die Herren Skibicki und Amar mit. Etwas mehr Temperament wäre den allzu sachlich und korrekt musizierenden Herren zu wünschen. — Über zwei (kaum den Kinderschuhen entwachsene) Pianistinnen ist recht Erfreuliches zu berichten. Kamala Walz spielte Werke von Bach, Schumann, Beethoven, Debussy und anderen mit erstaunlicher Sicherheit im Technischen wie im Musikalischen. Nur ihr Vortrag zeigt bereits eine Reife und Abgeklärtheit, die nicht der wahrhafte Ausdruck ihres Empfindens sein kann, sondern angelernt, nachgemacht, kopiert sein muß. Das scheint mir bedenklich. Aus solchen altklugen Wunderkindern werden trotz aller Begabung selten, sehr selten große Künstler. Ganz anders die kleine Australierin, Winifred Purnell, über die ich schon im vorigen Jahre einiges gesagt habe. (Vgl. „Die Musik“, XII, 13.) Ein Wunderkind ist sie nur insofern, als ihre geradezu fabelhafte Technik weit über das hinausragt, was man ihrem Alter und Geschlecht nach erwartet und für möglich hält. Auch diesmal kam man aus dem Staunen nicht heraus: Eherne Akkorde und wilde Oktavenstürme, dann wieder ein sammetweiches pianissimo, zarte, duftige Passagen, und stets eine subtile Differenzierung der einzelnen Stimmen, so daß man zuweilen ein ganzes Orchester zu hören meinte. Die Altklugheit der Wunderkinder fehlt der kleinen Purnell gottlob ganz und gar. Was sie gibt, ist nichts Erlerntes, nichts Nachgemachtes, nichts Anempfundenen, sondern ein Stück Natur und zugleich ein Stück ihres eigenen Inneren. Und . . . was man ihr immer wieder als „Fehler“ ankreidet, beweist gerade ihr außerordentliches, seltenes Talent: So zu spielen, wie „man“ es für „richtig“ hält, wäre ihr ein Leichtes; aber sie kann und mag schließlich doch nur spielen, wie sie wirklich empfindet. Nicht „verbildet“ ist sie, sondern noch ganz und gar kindhaft. Und sie haßt instinktiv, wie alle Kinder, die „Regeln“. Geht dann einmal ihr musikalisches Temperament

mit ihr durch, so sprühen dabei die Funken verborgener Genialität. Und wenn sie spielt, was sie geistig noch nicht ganz zu erfassen vermag, so gibt sie an Stelle des Bewußten etwas Geahntes und Erträumtes, das im Tiefsten ergreift. Sie ist schon jetzt eine große Künstlerin, die kleine Purnell. Die noch fehlende Reife, die ich nicht vermisste, wird mit den Jahren schon kommen.

Richard H. Stein

Maria Hildebrand besitzt einen Mezzosopran von ausnehmend schönem, für den Konzertgesang geradezu prädestiniertem Timbre. Um so mehr bedauert man, daß die technische Durchbildung nach keiner Richtung hin abgeschlossen ist. Vor allem laboriert die Sängerin an Kurzatmigkeit und läßt Phrasierung und Linienführung schmerzlich vermissen. Daher auch die ständige Neigung zum Verschleppen der Tempi. Wozu übrigens die höchst problematischen Textverbesserungen bei den populärsten Schubertliedern? José Vianna da Motta, der auch im Programm mit eigenen Kompositionen zur Sprache kam, war ein technisch souveräner, äußerst feinsinniger Begleiter. — Wer sich noch Sinn und Verständnis für wirklichen Kunstgesang bewahrt hat, dem mochte bei den Liedervorträgen Leo Gollanins (am Klavier: Ida Gollanin) eine Quelle reiner Freude und seltenen Genießens geflossen sein. Zu tonlich schlechthin vollendetem Vortrag kamen neben Arien von Händel und fünf Liedern aus der „Winterreise“ die Paul Ertelsche „Wallfahrt nach Kevlaar“ mit Harmonium- und Streichquartettbegleitung, sowie vier Volkslieder von H. Reimann und F. Gumbert. — Zu einem Lieder- und Duettenabend hatten sich Lorle Meißner und Paul Schmedes zusammengeschlossen und dabei ihr „Sach“ auf Robert Schumann gestellt. Das Organ der Sängerin ist von schönem helldunklen Timbre und besitzt große Tragfähigkeit. Im Piano büßt der Ton für meinen Geschmack etwas zuviel von seinem Kern ein; doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei, zumal ein durchaus verständiger und empfindungsreicher Vortrag das Sympathische des Gesamtbildes noch erhöht. Auch Paul Schmedes ist ein Sänger von Qualität und Kultur, der sich allenfalls das reichliche Tremolo bei Schwelltönen wohl unschwer abgewöhnen könnte. Daß zwei so schöne und wohlgebildete Stimmen sich im Zwiesengesang zu angenehmster Wirkung vereinigten, erübrigt sich fast zu konstatieren. Nach längerer Pause freute ich mich, den ausgezeichneten Alexander Neumann wieder einmal am Flügel zu sehen. — Etwas reichliche Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit seines Publikums stellte das Triumvirat Emil Liepe, Vera Epstein-Benenson und Margarete v. Mikusch. Liepe ist als Komponist entschieden höher einzuschätzen denn als Sänger. Während er stimmlich offenbar ein bißchen stark außer Routine geraten ist und kaum mehr als die Rudimente eines ehemals profunden und ergiebigen Heldenbaritons erweist, zeigt er in seinen Liedkompositionen einen feinen Formensinn und versteht es trefflich, den Stimmungsgehalt seiner dichterischen Texte mit einfacher, aber aparter Farbgebung zu illustrieren. Das Hauptinteresse des Abends erreichte mit Recht die Pianistin Vera

Epstein-Benenson, deren Darbietungen (6 Variationen op. 34 von Beethoven, Fantasia d-moll und Gigue G-dur von Mozart, Variations sérieuses d-moll von Mendelssohn) schon heute eine erfreuliche Reife in bezug auf Persönlichkeitsgehalt des Spiels, stilistisches Differenzierungsvermögen und Musikalität beweisen. Über die Uraufführung der Sonate Es-dur für Klarinette und Klavier von Margarete v. Mikusch ist leider nichts Gutes zu berichten, und man muß nolens volens mit Beckmesser sagen: „Kein Absatz wo, kein Koloratur, von Melodei auch nicht eine Spur!“ Kurt Johnen und Jakob Nobel seien in ihrer Mitwirkung als Gesangsbegleiter und Klarinetist mit Anerkennung genannt. — Margret zur Nieden ist der Typus der „recht sympathischen Sängerin“. Mit angenehmer und relativ wohlgebildeter Stimme verbindet sie eine frische, lebenswürdige Vortragsmanier, die ihr stets den Erfolg beim Publikum sichern dürfte. Die Auslösung tiefergehender künstlerischer Emotionen scheint ihrem Naturell allerdings versagt zu sein. Am Flügel machten sich Willibald Bergau und Robert Kahn (letzterer als Begleiter eigener Kompositionen) verdient. — Das Opfer eines Stimmenverderbers und seiner „Methode“ scheint mir der Tenor Gottlieb Josephi geworden zu sein. Sonst könnte der intelligente und sichtlich gut intentionierte Sänger sich nicht in einer so bedauerlichen stimmlichen Verfassung befinden. Herr Josephi scheint vornehmlich an dem Begriff der „nasalen Resonanz“ gescheitert zu sein, indem er beim Intonieren den Nasenrachenraum gewaltsam schließt, statt dieses wichtige Resonanzorgan der klingenden Luftsäule zugänglich zu machen. Mit dieser Technik dürfte der Sänger seinem Ruin entgegenarbeiten! Um den Klavierpart hatte sich ein guter Musiker und Pianist, Johs. Gerritsen von Roekel angenommen. — Auch Olga Graf-Quaglio steht gesangskünstlerisch auf schwachen Füßen. Der Ton ihres Mezzosoprans sitzt viel zu weit hinten, klingt resonanzarm am weichen Gaumen und bekommt nach der Höhe zu (durch forcieren) einen unangenehmen, pfeifenden Charakter. In sprachlicher Beziehung steht es etwas besser. Hier war Bruno Weyersberg ein verständnisvoll kaschierender Begleiter.

Rudolf Wassermann

BREMEN: Im 9. Philharmonischen Konzert trug Eugen d'Albert zwei Beethoven'sche Konzerte (G-dur und Es-dur) vor; besonders war das letztere ein Muster von hinreißender, großzügiger Vortragsart und strenger Objektivität. Paul Ertels „Hero und Leander“ bildete die Neuheit des 10. Konzerts; die Philharmoniker spielten diese symphonische Dichtung unter Ernst Wendel ausgezeichnet. Der anwesende Komponist mußte wiederholt auf dem Podium erscheinen. Mit starkem Beifall sang Anna Zoder drei Gesänge von Wagner und Isolde's Liebestod. — Guten pekuniären Erfolg erzielte der Extra-Abend zugunsten der Pensionsanstalt der Musiker mit Tanzweisen aus alter und neuer Zeit von Bach bis Strauß. Außerordentlich groß war die Zahl der Solistenkonzerte, von denen nur die Liederabende von Helene Schütz, Charlotte Kalkmann, Tilly Else Pieschel und Valborg Svärdström hervorgehoben seien.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Für das 5. Concert populaire war Richard Strauß als „Attraktion“ gewonnen. Er dirigierte seinen „Don Juan“, „Zarathustra“ und „Till Eulenspiegel“ — Werke, die hier wohl bekannt sind, aber immer wieder mit Interesse gehört werden, namentlich wenn sie unter des Meisters sicherer Hand mit aller Klarheit und von einem so virtuoson Orchester so brillant zu Gehör gebracht werden. Frances Rose sang drei Lieder am Klavier und drei mit Orchester und wurde, gleich Strauß, enthusiastisch aufgenommen.

Felix Welcker

DRESDEN: Die Vortragsfolgen der beiden Hoftheaterkonzerte 5 B und 6 A brachten keine Neuheit, ein Umstand, der allerdings nicht unbedenklich ist. Wenn ein Konzertinstitut vom Range der Dresdener Königlichen Kapelle zwei von 14 Gesamtabenden vergehen läßt, ohne sich zu einer neuen künstlerischen Tat zu entschließen, so muß das ebenso bedauert wie getadelt werden. Die Korngoldsche „Sinfonietta“ ist nun schon zweimal verschoben worden, und wer weiß, ob wir sie in dieser Spielzeit überhaupt noch hören werden, da die Königliche Kapelle durch die Vorarbeiten zu „Parsifal“ offenbar überlastet ist und zur Einstudierung orchestraler Neuheiten keine Zeit findet. Daß Georg Wille sich mit dem Vortrag des a-moll Konzerts von Robert Volkmann wieder als ein Cellomeister ersten Ranges erwies und daß Hermann Kutzschbach mit der wundervollen Interpretation von Bruckners „Romantischer Sinfonie“ den bisher stärksten Dirigentenerfolg seiner ganzen hiesigen Tätigkeit erzielte, sei mit Genugtuung festgestellt. — Im 4. Konzert der Vereinigung der Musikfreunde trat Siegfried Wagner wieder als Dirigent und Komponist auf den Plan. In der erstgenannten Eigenschaft kommt er über das „Auf- und Abdirigieren“ nicht hinaus und läßt jeden belebenden Einfluß auf das Orchester ebenso vermissen wie die aus künstlerischer Eigenart herausgeborene Gestaltungskraft; aber als Tonsetzer erzielte er einen echten und wohlberechtigten Erfolg mit dem Zwischenspiel „Glaube“ aus der Oper „Der Heidenkönig“. Dieses Stück, das seine Uraufführung hier erlebte, ist das beste von allem, was ich bisher von ihm gehört habe. Die Erfindung fließt edel und mühelos, die Instrumentation verrät Farbensinn und dem wirksam gesteigerten Ganzen, das im Aufbau stark an das „Lohengrin“-Vorspiel erinnert, ist ein dramatischer Zug eigen. Ein Konzertstück für Flöte (geblasen von Gilbert Graf Gravina) ist zu dick instrumentiert, um erfolgreich zu sein. Bennet Challis sang die langatmige Erzählung von Reinharts junger Liebe aus „Herzog Wildfang“ und das teilweise sehr niedliche und den Volkston glücklich treffende „Märchen vom dicken, fetten Pfannkuchen“ mit so gepreßter, unfreier Tongebung und mit einer solchen „Wurschtigkeit“ des Vortrags, daß man trotz seines großen Organs zu keinem vollen Genuße kommen konnte. — Die Uraufführung eines achttimmigen Chores „Nach Sonnenuntergang“ von J. L. Nodé gab einem Konzert des Buchdrucker-Gesangvereins unter Theobald Werner besonderen Reiz. Solistisch wirkte an dem nur dem Schaffen des genann-

ten Tonsetzers gewidmeten Abend mit bestem Erfolg Ida Pepper-Schörling mit. — Helga Petri hatte für einen „Kammer-Abend“ ein überaus interessantes Programm zusammengestellt, indem sie lediglich Gesänge mit Begleitung verschiedenartigster Instrumentalgruppen vortrug und damit einen sehr schönen Eindruck hinterließ. — Von Einzelkonzerten seien die von A. Reuß, einer jungen, sehr temperamentvollen und begabten Geigerin, sowie von Artur Schnabel erwähnt, welcher letzterer in Technik, Anschlag und Auffassung auf der Höhe reifster Meisterschaft stand. — In Roths Musiksalon hatte man Gelegenheit, nähere Bekanntschaft mit Erwin Lendvai zu machen, von dessen Werken ein Streichtrio F-dur durch melodische Frische und klaren Aufbau am besten gefiel, während drei „Fragmente“ für Klavier sowie acht altjapanische Lieder und ein „Nocturnus Venedig“ für Klavier gekünstelt und gequält in Erfindung und Ausdruck erschienen.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das 6. Konzert des Musikvereins brachte als interessante Neuheit die dritte große Messe in f-moll von Bruckner mit Mientje Lauprecht-van Lammen, Therese Funck, Karl Wildbrunn und Heinrich Weißenborn in den nicht allzu dankbaren Solopartien, sowie in hervorragend schöner Wiedergabe die F-dur Symphonie von Brahms. Auch im letzten Orchesterkonzerte zeigte sich Karl Panzner als genialer Pionier neuer wie älterer Kunst. Unter seinem Szepter gelangten die Variationen mit Doppelfuge über ein eigenes Thema für großes Orchester „Kaleidoskop“ von G. Noren zu einer schier unübertrefflich plastischen und klangedlen Wiedergabe, die dem Dirigenten wie dem anwesenden Komponisten ungewöhnliche Ovationen einbrachte. An demselben Abend führte Otto Reibold das Violinkonzert in C von Karl Bleyle vor und bekundete dabei hinsichtlich seiner warmen, schönen Tongebung, technischen Meisterschaft und klaren Ausdeutung des komplizierten Werkes eine hochschätzenswerte Leistungsfähigkeit. Aus einem von Panzner dirigierten Extrakonzert für die Orchesterspensionskasse ist die geschmackvolle Vorführung des c-moll Klavierkonzertes von Beethoven durch Guillaume König sowie die herrliche Interpretation der Fünften Symphonie desselben Meisters zu erwähnen. Als vielversprechender Komponist zeigte sich Artur Löwenstein anlässlich der Erstaufführung seiner fesselnden, satztechnisch wie inhaltlich bedeutenden symphonischen Dichtung „Elfriede“ und in den ebenso apart instrumentierten drei bosnischen Tänzen, die zu dem Besten der einschlägigen Literatur zu zählen sind. Otto Reibold verhalf den Werken zu einer warmen Aufnahme, die auch dem Autor viel Beifall eintrug. Georg Széll hatte ebenfalls mit seinem Klavierquintett E-dur, mit Klavierstücken und einer Cello-rhapsodie in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen den Eindruck eines jungen, hochbegabten Tondichters hinterlassen und verriet auch als Pianist in der Vorführung seiner genialen Klavierübertragung von „Till Eulenspiegel“ von Strauß echtes Musikerblut und Temperament. Ein heiterer Rokokoabend in Kostümen und teil-

weise in szenischer Darstellung, veranstaltet von Sophie Heymann-Engel, Willem Becker, Anton Sistermans, begleitet von Olga Waldeck am Klavier, mit Hans Schindler als Leiter des Kammerorchesters, brachte Werke von Mozart, Paër, Dittersdorf, Isouard, Gluck, Offenbach, Pergolesi (La serva padrona) zu wirklicher Darstellung. Im letzten Künstlerkonzert der Firma L. Tietz A.-G. trat u. a. Joan Manén als glänzender Violinspieler auf. Gediegenes leisteten Elsa und Cécilie Satz im Spiele auf zwei Flügeln. Außer Bekanntem brachten sie eine Orgel-Passacaglia von Bach in Mossins Bearbeitung, Cortège und Ballet von Debussy. An Solistenabenden war kein Mangel.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Das Hock-Quartett brachte in seinem letzten Abend als deutsche Uraufführung ein Streichquartett in C-dur op. 10 von Carlo Perinelli. Das im Quartettsatz nicht immer gut klingende Werk steht stark unter dem Einflusse Debussy's und Max Regers: eine kontrastpunktische Finesse jagt die andere, nicht jede hat einen Jagdschein des Wohlklanges. Das Werk ist entschieden eine starke Talentprobe; im langsamen dritten Satz und im Trio sind sehr schöne Momente, die jedenfalls eine ernstere Bekanntschaft mit dieser Arbeit rechtfertigen. Paul Graeners Kammermusikdichtung in f-moll op. 20 für Klavier, Violine und Cello war die andere hübsche und dankbare Novität dieses eifrig strebenden Quartettes, dem das Frankfurter Musikleben schon manchen interessanten Abend dankt. Im dritten Kammermusik-Abend des Rebner-Quartetts führte Adolf Rebner die Violinsonate von Erich Wolfgang Korngold op. 6 vor. Aus dem Wunderkinde Korngold ist inzwischen ein Jüngling geworden; immer noch setzt dieses Phänomen in Erstaunen, eine innere Sicherheit und Gewißheit im Empfinden und Gestalten aber erregt schon die Bewunderung. Das Werk ward sehr beifällig, ja begeistert aufgenommen und wurde von Adolf Rebner und dem Komponisten glanzvoll interpretiert. Die Vorträge des Quartetts, darunter das a-moll Quartett von Brahms, zeigten die evidenten Fortschritte des Ensembles. — Mit einer würdigen Aufführung der Neunten Symphonie beschloß Max Kaempfert die Reihe der Tonkünstlerkonzerte. Es wäre dringend zu wünschen, daß diese Konzerte, die für das breitere Bürgertum die einzige Möglichkeit zu Orchesterkonzerten größeren Stils bedeuten, auch im nächsten Winter weiter beständen. — Der Dessoff'sche Frauenchor brachte als Uraufführung die Tondichtung „Ein Sommertag“ für Frauenchor, Sopransolo und Kammerorchester von Hugo Leichtentritt. Das in seinen weichen lyrischen Stimmungen musikalisch sehr ansprechende Werk würde durch leichte Kürzungen nur gewinnen. Denn die schärferen Kontraste fehlen und müssen wohl bei der klanglichen Mitteilung der tondichterischen Idee durch einen Frauenchor, der schließlich doch nur die bessere „Hälfte“ des Chorklanges ist, fehlen. Auch berührt die Zusammenstellung von Gedichten verschiedener Dichter, so feinsinnig und gut gewählt sie auch ist, ziemlich gezwungen. Diesen Einwänden gegen den Zyklus in seiner Gesamtheit steht etwas positiv Schönes gegenüber: die prachtvolle musikalische Ausdruckskraft einzelner

Chöre, im besonderen des Anfangschores des Morgenliedes und des musikalisch packend gesteigerten Schlußchores. Die andere Novität waren fünf Sinnsprüche aus „Des Angelus Silesius Cherubinischem Wandersmann“ von Gottfried Rüdinger, der für die religiöse Extase einen musikalisch überzeugend wirkenden Ausdruck findet. Der von Gretchen Dessoff geleitete Chor brachte die Novitäten prachtvoll zur Geltung. — Eine Aufführung des Dettlinger Tedeums von Händel in der glücklichen Bearbeitung von Karl Straube zeigte die Bachgemeinde unter Egon Pollak in schönem Aufschwung. Karl Straube spielte mit bravuröser Meisterschaft den Orgelpart des g-moll Konzerts von Händel. — Die Frankfurter Bläser-Kammermusikvereinigung brachte Beethovens Sextett op. 71 und Mozarts Serenade (K. V. No. 361) sehr wirkungsvoll zum Vortrag. Gustav Bumckes Tondichtung „Von Liebe und Leid“ op. 24 für Blasinstrumente mit Tenorsolo hinterließ sehr günstige Eindrücke.

Karl Werner

KÖLN: Im 10. Gürzenich-Konzert vermittelte Fritz Steinbachs überlegene Dirigentenkunst vorweg Mozarts Symphonie D-dur und „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ von Richard Strauß zu schönsten Eindrücken. Dann machte man mit Vergnügen die Bekanntschaft der beiden Stückchen für kleines Orchester von Frederick Delius „Beim ersten Kuckucksruf im Frühling“ und „Sommernacht am Flusse“, die einen reichen Gehalt an poesievoller Erfindung mit fesselnden, sehr wohlklingenden Klängen vorwiegend exotischen Gepräges vereinigen und als feinem empfundene Stimmungsbilder dem anwesenden Komponisten warmen Beifall und Hervorruf eintrugen. Als Solist exzellierte Eugen d'Albert im gewohnten souveränen Stile mit Beethovens G-dur und Liszts Es-dur Konzert. — Bei einem von der „Kölner Kammermusik-Vereinigung“ veranstalteten populären Morgenkonzert waren die Hörer verurteilt, das in der Arnold Schönberg'schen sogenannten „Kammer-symphonie“ deponierte Monstrum an musikalischer Geschmacklosigkeit über sich ergehen zu lassen. Beruhigenden Balsam trüffelten die von einer Gruppe tüchtiger Solisten gesungenen Brahms'schen Zigeunerlieder in die beleidigten Ohren, und Gustav Brecher, dem auch die Vorführung genannter Novität zugefallen war, erfreute nachher mit dem hier wirkenden größeren Teile des städtischen Orchesters durch eine ungemein schwungvolle Wiedergabe von Mozarts Jupitersymphonie. — Die in dieser Saison so glücklich debütierende „Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde“ (nicht zu verwechseln mit vorgenannter Vereinigung) schloß den Dreierzyklus mit dem Rosé-Quartett ab, das mit den Streichquartetten d-moll von Schubert und G-dur von Beethoven sowie dem Klavierquartett f-moll von Ewald Straesser (Lonny Epstein am Ibach) seinen glänzenden Ruf voll bewährte. Nach dem in jeder Beziehung vorzüglichen Ergebnisse dieses Versuchsjahrs wird die Zahl der Morgenkonzerte im Hotel Disch nächste Saison erweitert. — In der Musikalischen Gesellschaft war das Wiener Konzertvereins-Quartett zu Gast, und aus den Darbietungen der Herren Adolf Busch,

Fritz Rothschild, Carl Doktor, Paul Grümmer sprachen Beethoven und Brahms in schöner, würdiger Weise zu den Hörern. Jedenfalls beobachtete man eine für die Zukunft viel versprechende Leistung der noch jungen Sozietät. Busch betätigte seine wertvollen Geigereigenschaften auch solistisch mit Bach. — Mit einem eigenen Abend fanden die Konzertsängerin Constanze Lacueille und der junge Pianist Hans Bruch durchaus berechtigten ausgiebigen Erfolg.

Paul Hiller

LEIPZIG: Die musikalische Sensation der Leipziger Ostermeßwoche: die reichsdeutsche Erstaufführung der „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg. Der Tonsetzer hat sein Werk dem Orchester (die auf etwa 130 Mann verstärkten Windersteiner), den Chören (Leipziger Männerchor und Singakademie) und Solisten (die Tenöre H. Nachod und A. Boruttau als Waldemar und Klaus-Narr, die Sopranistin Martha Winternitz-Dorda als Tove, die Mezzosopranistin Maria Freund als Waldtaube und die Rezitatorin Albertine Zehme in der melodramatischen Rolle) zum großen Teil selbst einstudiert, hielt sogar, wie verlautet, mehrere Ersatzpersonen für Erkrankungsfälle im Hintergrund und leitete auch die Aufführung, und zwar mit großer Ruhe und bemerkenswertem Geschick. Schönberg als Reaktionär! Er ist es nicht bloß bedingt: Man erzählt sich ja, daß er alle seine Frühwerke, wozu auch die „Gurrelieder“ gehören, nicht mehr anerkennen wolle... Und dennoch diese Erstaufführung unter seiner Leitung? — Er ist es aber auch unbedingt: Denn diese Musik ist alles andere als fortschrittlich, äußert sich vornehmlich in einer schon veralteten Wagner-Nachfolge, der nur hier und da ein paar auch schon wohlbekannte Reiser französischer und anderer Herkunft aufgepfropft sind. Ein „Schönbergischer Stil“ ist aber schwerlich irgendwo festzustellen. Allerdings gestehe ich gern, daß mich seine besonders dem Lyrischen zugewandte, anscheinend sehr leichte Phantasietätigkeit in große Bewunderung versetzte. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich meine, hier wuchere eine reiche Begabung nicht genügend mit ihrem Pfund. Auf den Inhalt der Dichtung brauche ich hier wohl nicht weiter einzugehen, da die Wiener Uraufführung nur ein reichliches Jahr zurückliegt. Nur sei der Leser, der sich noch einmal mit den Gurreliedern zu beschäftigen hat, dazu angespornt, sich auch in die herrliche Dichtung des schon in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts verstorbenen Dänen Jens Peter Jacobsen zu vertiefen. Die Aufführung verlief vortrefflich; Chöre und Orchester hielten sich sehr wacker, und die Solisten, deren schöne Leistungen größtenteils schon von der Wiener Aufführung her bekannt sind, voran die stimmlich hochbedeutende M. Freund, waren tüchtig auf dem Posten. — Ich muß mir heute ersparen, auf Solistenkonzerte und sonstige kleinere Veranstaltungen einzugehen, darf es aber nicht versäumen, auf die letzten Programme des Gewandhauses einen flüchtigen Blick zu werfen. Da war das eine Mal Hans Pfitzner für den beurlaubten ständigen Dirigenten aus Straßburg herübergekommen, um sich großen Dank zu erwerben mit einer vergeistigten Darstellung von Beethovens Siebenter, deren rauschender letzter

Satz mir nur durch ein zu rasches Zeitmaß an Festlichkeit einzubüßen schien, und von drei Stücken aus der eigenen Musik zu Kleists „Kätzchen von Heilbronn“, von denen das Vorspiel zum dritten Akt, einen stimmungreichen Waldgang schildernd, am wertvollsten erscheint. Moriz Rosenthal machte in diesem Konzert mit dem Chopinschen e-moll Konzert alle Geräusche verstummen, die ihn als leeren Techniker hinstellen. — Vom 20. Gewandhauskonzert hörte ich heute gerade noch die Generalprobe: Aufs beste ausgefeilt und fein durchdacht vermittelte die Berliner Barthische Madrigalvereinigung eine ganze Anzahl Madrigale und Chansons aus alter Zeit. Die aus neun Personen bestehende Vereinigung ist vor allem im Alt und Baß vorteilhaft besetzt. Von den beiden Orchesterwerken, zwei Es-dur Symphonieen von Haydn und Mozart, wurde die letzte besonders schön gespielt. Ein Bravo übrigens unserem Nikisch, daß er sich nun auch entschlossen hat, uns Haydn mit kleiner Orchesterbesetzung zu vermitteln!

Max Unger

MAGDEBURG: Der Monat März pflegt für hier noch eine Springflut von konzertlichen Veranstaltungen zu bringen. In den Stadttheaterkonzerten spielte d'Albert Beethoven; er dirigierte zwei Fragmente aus seinen Opern. Ferner Joan Manén. Der Dirigent dieser Konzerte, Josef Krug-Waldsee, führte seine Symphonie in C-dur auf. Sie ist noch Manuskript, verdient aber gerade deshalb die Aufmerksamkeit anderer Konzertsäle. Aus dem ersten und letzten Satze spricht ein bedeutender Symphoniker; die meiste Inspiration und die glücklichste Hand der Gestaltung ist in den beiden Mittelsätzen zu finden. Der letzte Satz schließt das Werk in temperamentvoller Weise ab. Im letzten Harmoniekonzerte spielte Waldemar Lütschg die beiden Brahms-Rhapsodien und Chopins h-moll Sonate. Im Kaufmännischen Verein holten sich die beiden Ansorges einen vollen Erfolg. Max Hasse

MANNHEIM: In Abwesenheit Artur Bodanzkys dirigierte Felix Lederer die 6. und 7. Musikalische Akademie. Die Erste Symphonie von Brahms gelang ihm weit besser als die Zweite von Bruckner; „Tod und Verklärung“ von Strauß verdrängte eine Ouvertüre von Draeske, die als Novität vorgesehen war, weil jenes Werk dem Dirigenten dankbarer erschien als dieses. Zu der Tragischen Ouvertüre von Brahms gesellte sich noch dessen Doppelkonzert für Violine und Cello. Leider standen sich Michael Preß und die Cellistin Eugenie Stolz nicht ebenbürtig gegenüber. Der kleine und noch ziemlich farblose Ton der letzteren konnte gegen den blühend schönen und großen Geigenton des ersten nicht aufkommen. Der Leipziger Bariton Alfred Kase sang sehr eindrucksvoll die Erzählung Dietrichs aus dem „Armen Heinrich“ von Pfitzner; daß er aber mit Liedern von Brahms und Loewe auch solche von Philipp Gretscher einzuschmuggeln versuchte, war sehr unrecht von ihm, denn diese Lieder passen in ihrer Flachheit nicht in eine Akademie. — Im Musikverein brachte Felix Lederer einige kleinere Chöre von Schubert („Gott im Ungewitter“, „Gott der Weltschöpfer“), Brahms (13. Psalm) und Reger (Volkslieder) geschickt und wohlgeklungen zur Wiedergabe. Frau Erler-

Schnaudt streute in hochkünstlerischer Art und erfreulichster stimmlicher Verfassung Lieder der genannten drei Komponisten zwischen die Chöre. — Im Schlußkonzert des Philharmonischen Vereins spielte Eugen d'Albert Beethovens Konzert in G-dur und einige kleinere Stücke mit geradezu beglückender Feinheit und Innigkeit. Das abgeklärte Spiel des lange entbehrten Künstlers löste elementaren Beifall aus. Das Vereinsorchester spielte Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre und begleitete das Klavierkonzert wie Haydns „Konzertante“ für Violine, Cello, Oboe und Fagott unter Raimund Schmidpeters Leitung durchaus achtbar. — In einem Konzerte des „Liederkränz“ debütierte Wolfgang Erich Korngold als Komponist und Interpret seiner zweiten Sonate und seiner sieben Märchenbilder für Klavier. In den beiden Mittelsätzen seiner „Sinfonietta“ steckt reiche Erfindung und ein erstaunliches Können, das nur noch abgeklärter werden muß. Die sehr gelungenen Märchenbilder und seine E-dur Sonate spielte der junge Künstler mit dem Erfolge eines Siegers. Das durch und durch eklektische Chorwerk „König Laurins Rosengarten“ von Fritz Volbach entbehrt jeglicher Originalität an Inhalt wie in der Form. — In einem eigenen Liederabend entzückte Gertrude Foerstel durch Stimme wie durch den Charme ihrer großen Kunst. — Sehr erfolgreich führte sich das Davissou-Quartett aus Frankfurt a. M. hier ein und das einheimische Quartett spielte Werke von Tschai-kowsky, Pfitzner und Smetana, bestritt in der Hochschule für Musik auch einen Ernst Toch-Abend. Der Komponist verriet großes Talent und tüchtiges Können, in seinem G-dur Quartett geriet er indessen auf breitgetretene Wege, während seine Violinsonate in Es-dur sich durch Größe und Tiefe sehr vorteilhaft auszeichnet. Hugo Birkigt, von Willy Rehberg begleitet, spielte sie vortrefflich. K. Eschmann

MÜNCHEN: Die Konzertgesellschaft für Chorgesang vermittelte uns die Bekannt-schaft mit dem großen Chorwerk „Die Frühlings-fer“, das der Wiener Akademieprofessor Karl Prohaska auf der textlichen Grundlage von Klopstocks bekannter Ode geschrieben hat. Der in Wien preisgekrönten Arbeit Prohaskas läßt sich viel Gutes nachrühmen, vor allem das, daß es ein wirklicher Musiker ist, der sich hier hören läßt, einer, bei dem man vielleicht über das Maß seiner schöpferischen Begabung, aber nicht darüber im Zweifel sein kann, daß ihn die Natur wirklich zum Musiker bestimmt, und daß er seine angeborene Begabung zu einem hohen Stande des Könnens ausgebildet hat. Daß er einen großen Aufwand an musikalischen Ausdrucksmitteln macht (Soloquartett, gemischter Chor, der häufig als achtstimmiger Doppelchor gebraucht, dann wieder in einzeln verwendete Frauen- und Männerchor geteilt wird, großes Orchester und Orgel) und namenlich dem Chor ganz Exorbitantes zumutet, wäre an sich noch kein Fehler, wenn der Komponist von der inneren Notwendigkeit dieser gewaltigen Anforderungen zu überzeugen vermöchte. Wie aber die Wirkung des ganzen — übrigens begeistert aufgenommenen — Werkes alles in allem doch nur eine rein äußerliche ist, so scheint mir sein Hauptmangel darin zu liegen, daß Prohaska

zwar die Allüren jener exaltierten Trunkenheit, die Klopstocks Gedicht verlangt, zur Schau trägt, innerlich aber dabei ganz kühl und nüchtern geblieben ist, daß er also etwas gar nicht Vorhandenes bloß vortäuscht. Eberhard Schwicke-rath hatte das Werk gut einstudiert, wenn auch sein Chor den Überschwierigkeiten Prohaskas nicht ganz gewachsen war. Die Aufführung leitete der Komponist und zwar sehr geschickt. Das Solo-quartett war mit Gertrude Foerstel, Adrienne von Kraus-Osborne und Dr. Felix von Kraus vortrefflich besetzt. August Globesberger schloß sich ihnen nicht unwürdig an. — Ein echter Musiker, wie Prohaska, ist auch Hermann Zilcher, dessen symphonischen Zyklus für eine Singstimme und Orchester „Hölderlin“ Ferdinand Löwe in einem seiner Abonnementskonzerte mit Otto Wolf als Solisten brachte. Nur scheint mir Zilcher ausgesprochen ein spezifisches Kom-ponistentalent zu sein. Der Liederkreis nach Hölderlin soll so etwas wie eine Nachzeichnung des Lebensbildes des Dichters in Tönen sein, — ein maßlos schwieriges Unternehmen, das auch dann kaum so, wie es der Komponist gemeint, hätte gelingen können, wenn Zilchers stark von Schumann und vor allem von Brahms beeinflußte Muse dem Genius des Dichters wahrverwandter wäre, als sie es ist. Davon abgesehen, konnte man sich an manchen musikalischen und stim-mungspoetischen Schönheiten in Zilchers Werk erfreuen. — Eine nicht uninteressante „Anti-quität“ — jedenfalls interessanter als manche Novität — hörte man unter Paul Prill im Volks-Symphoniekonzert: L. Spohrs Quartettkonzert (Soloquartett: Erhard Heyde und Genossen). Paul Ernst Haehner, der sich als begabter Dirigiernovize vorstellte, verdiente sich den Dank der hier zahlreichen Freunde der Kunst Hans Pfitzners durch die Aufführung des wundervollen Siegnot-Monologes aus der „Rose vom Liebes-garten“. (Siegnot: Dr. Matthäus Roemer.) — Frédéric Lamond und Bronislaw Huberman spielten an drei Abenden die sämtlichen Klavier-Violinsonaten Beethovens, alles in allem nicht so genußreich, wie man es von zwei so be-rühmten Namen hätte erwarten können. Höchstes Entzücken erregte wieder Pablo Casals. Aber warum er — nun schon zum zweiten Male — sich und sein Programm mit dem als Pianist noch un-bedeutender denn als Komponist sich gebenden Emanuel Móor (Klavier-Violoncellsonate, E-dur, op. 147) beladen hat, mögen die Götter wissen. Prächtig war ein Schubert-Abend der Böhmen, der gerade die populärsten Kammermusikwerke des Meisters brachte: die Streichquartette in a-moll und d-moll und das Forellenquintett (mit Ludwig Jäger am Kontrabaß). Aus dem Programm des einheimischen Geigers Georg Knauer sind Ernst v. Dohnányis cis-moll Sonate, op. 21 und das „Poème“, op. 25 von Ernest Chausson hervor-zuheben, aus dem des Geigerpaares Tula und Maria Reemy, bei dem Walter Georgii pianistisch mitwirkte, vier Klavierstücke (aus dem Manuskript) von Hermann Keller, Klein-russische Volkslieder, von Dubuque für Klavier übertragen, Rachmaninoff's Prélude, op. 23 und Hermann Zilchers Konzert für zwei Violinen. — An einem Klavierabend Ossip Gabrilowitsch's debütierte dessen Gattin Clara Clemens-Gabrilowitsch, eine Tochter Mark Twain's,

erfolgreich als Konzertsängerin (Mezzosopran). Karl Friedberg spielte imponierend Bach, Beethoven, Brahms, Schumann und Chopin. Alfred Hoehn ist vorderhand musikalisch noch nicht ganz auf der Höhe seines großen pianistischen Könnens. Einen in jeder Hinsicht vielversprechenden Eindruck machte der junge rumänische Klavierspieler Theophil Demetrescu. — Mit seinem zweiten Konzert begeisterte der phänomenale spanische Gitarrist Miguel Llobet nicht weniger, als da er uns neu war. — Der Baritonist Richard Schmid, der als Gesangslehrer an unsere Akademie der Tonkunst berufen wurde, führte sich vorteilhaft ein mit einem Konzert, bei dem August Schmid-Lindner und der Bruder des Konzertgebers, der auch mit wertvollen Liedern auf dem Programm vertretene Heinrich K. Schmid, mitwirkten. Die Stuttgarter Sängerin Hilda Saldern hatte ein verdienstliches Programm (u. a. Lieder von Bernhard Sekles, Josef Haas, Richard Stöhr). Wie bei ihr Paul Schramm, so wirkte bei dem Volks- und Kinderlieder-Abend der Clara Brat der Klavierspieler Ralph Leopold mit (u. a. B-dur Sonate von L. Schytte). Hermann Gura gab einen erfolgreichen Schubert-Loewe-Abend. Hübsch wirkte der Nordländer Dr. Henrik Fiuren-Dahl mit Volksliedern aus Heimat und Fremde, ohne freilich Lisa und Sven Scholander ganz zu erreichen. In diesem Zusammenhang seien schließlich noch die amüsanten Pariser „Journalisten-Chansonniers“ Jean Louis Pisuise und Max Blokzijs erwähnt.

Rudolf Louis

RIGA: An Pianisten tat sich in letzter Zeit Ignaz Friedman hervor, der sich nicht nur an eigenen Klavierabenden als ein vorzüglicher Beherrscher seines Instruments bewährte, sondern auch gelegentlich eines Abonnementskonzerts des Rigaer Symphonieorchesters einen durchschlagenden Erfolg errang. Friedman war für den erkrankten Moriz Rosenthal eingetreten und spielte dessen Programm (Chopin's e-moll und Liszt's Es-dur Konzert) mit feinstem Musik-sinn, schwunghaftem Temperament und glänzender technischer Bravour. Einen außerordentlich begabten jugendlichen Pianisten lernte man ferner in der Person Hans Ebells kennen. Er verspricht für die Zukunft sehr Tüchtiges zu leisten, während die junge Klavierspielerin Suzanne Godenne zwar technisch sorgsam geschult erschein, jedoch von musikalischen Innenwerten in höherem Sinne nicht zu überzeugen vermochte. Durch einen glatten virtuoson Schluß wußte vorübergehend die Violinvirtuosin Stefi Jung-Geyer zu interessieren, und der kleine Geiger Pepa Barton fesselte durch sein Wunderkinderalter. Mit rauschenden Beifallsbezeugungen sah sich der bejahrte Baritonist Battistini bedacht, der noch über eine erstaunliche Stimmfrische und -ausdauer verfügt und namentlich im Mozartvortrag eine Kultur seiner Mittel offenbarte, woran sich so mancher unserer heutigen Sänger ein Beispiel nehmen könnte. Eine wohl-gelungene Wiedergabe der Zweiten Symphonie von Mahler (Rigaer Symphonieorchester) dankte man jüngst dem Kapellmeister Franz von Hoeßlin, und eine ansprechende Aufführung von Pierné's „Kinderkreuzzug“ brachte Kapell-

meister Alfred Kirschfeld. Letzterer war zu diesem Zweck mit seinem Chor aus Reval zu uns herübergekommen.

Carl Waack
ST. PETERSBURG: Kussewitzki führte in seinem 6. Abonnementskonzert nur Brahms auf — Dritte Symphonie, Akademische Festouvertüre, Haydn-Variationen — und machte wieder großen Eindruck. Außerdem bekamen wir noch Brahms' d-moll Konzert zu hören, und zwar in einer Ausführung, die für den weltbekannten Ruhm Artur Schnabels als unvergleichlichen Brahms-Interpreten aufs neue beredtes Zeugnis ablegte. — Roger-Ducasse ist in den Siloti-Konzerten von jeher eine interessante Komponistenerscheinung gewesen, und seine Werke haben stets warmes Interesse erweckt. Siloti machte uns in seinem 7. Konzert mit Roger-Ducasse's „Orpheus“ (für Orchester, Solostimmen und Chor) bekannt. Mit diesem A. Siloti gewidmeten Werk haben wir eine sehr schätzenswerte Neubekannntschaft gemacht, der wir nicht zum letztenmal begegnet sein möchten. Außer dieser bedeutenden Novität gab es noch Rimsky-Korssakow's „Aus dem Homer“. Das Vokalsolistische vertraten Mitglieder der Hofoper. Gottfried Galston, der Solist des 5. allgemein-zugänglichen Siloti-Konzerts (Brahms' d-moll Konzert), genießt hier große Sympathie und ist als Pianist von Bedeutung längst geschätzt und gewürdigt. — Mit Schuberts C-dur Symphonie eröffnete Safonow das 6. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. Daran reihten sich als Novitäten Ernst v. Dohnanyi's Romanze aus op. 19 und Hakon Børresens „Normannen“-Ouvertüre. Zwischendurch spielte der Geiger Aldo Antonietti mit künstlerischem Geschmack Bruch's g-moll Konzert. — Künstler, die wie unser bedeutendster Wagner-sänger Ivan Jerschoff so eng mit der Bühne verwachsen sind, werden im Konzertsaal mehr oder weniger von ihrem Nimbus verlieren. Jerschoff's Tenor ist bedeutend, die Schulung des Organs aber mangelhaft, der Vortrag jedoch empfindungsvoll und stilgemäß. Seine Mitwirkung im Wagner-Abend unter Safonow machte gewiß den Zuhörern große Freude. M. Steinbergs Zweite Symphonie (dem Gedächtnis Rimsky-Korssakow's gewidmet), die am Eingang des 7. Konzertes der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft stand und bei dieser Gelegenheit wohl ihre dritte Aufführung erfuhr, ist eine durchaus meisterliche Arbeit. Glazounow dirigierte dieses Konzert, in dem noch der kleine Cheifetz dessen bekanntlich in technischer Beziehung enorme Ansprüche stellendes Violinkonzert so genial interpretierte, daß man Ben Akiba Lügen strafen muß. — Marie Dolina beendete ihren grandiosen Zyklus „Das Europäische Lied“ und entfachte große Begeisterung. Die Mitwirkung der Geigerinnen Beatrice Horsebreg, Eugenie Bueß und der feinsinnigen Pianistin Gisela Springer nahm auch einen Teil des Interesses für sich in Anspruch. — Zu Ehren des 20jährigen Jubiläums A. Sbrujewa's fand im Adelsaal ein von Siloti veranstaltetes und dirigiertes Festkonzert statt, in dem unserer größten Altistin eine herzliche musikalische Huldigung dargebracht wurde. — Und nun zu den Solistenkonzerten, zu denen sich in dieser Saison selten ein zahlreiches oder vielmehr zah-

lendes Publikum drängt. Ignaz Friedman besitzt eine erstaunliche Zuverlässigkeit der Technik und hat auch neuerdings in zwei Konzerten im Konservatorium die Hörer entzückt. Gleichzeitig ließ sich auch Albert Spalding hören und zeigte sich als einen der vornehmsten Geigenkünstler der Gegenwart. Als begabte, aber nicht ganz konzertreife Künstlerin folgten einander Mira Pollheim (sich als „bekannte“ Pianistin reklamierend) und Lydia Mogilewskaja, eine von Dubassow und A. Schnabel ausgebildete Klaviervirtuosin. Die fanatische Begeisterung für Scriabin scheint vorüber zu sein, denn diesmal spielte der Komponist vor einem kleinen Auditorium. N. Medtner, der sich mit schwärmerischen Dithyramben, Sonaten-Märchen usw. vernehmen ließ und noch mit dem Moskauer Geiger A. Mogilewski eine Sonate op. 21 und zwei Nocturnes op. 16 zu Gehör brachte, besitzt ein ungewöhnliches Talent und weiß seinen Kompositionen überdies durch originelle Harmonien Aufmerksamkeit zu verschaffen. Josef Preß, dessen Konzert ich nicht besuchen konnte, soll seine leider in ge-

ringer Anzahl erschienenen Hörer mit der an Popper erinnernden Noblesse seines Spieles begeistert haben. Dem Chopin-Apostel R. von Koczalski (4 Konzerte) steht eine glänzende Technik und farbenreicher Anschlag zur Verfügung, doch so recht überzeugen, daß Chopin nur so gespielt werden muß, konnte er dennoch nicht. Nicht zu vergessen sind die Klavierabende der Laureaten des hiesigen Konservatoriums J. Rosenberg und A. Borowsky, die als Pianisten mit vollster Zuversicht in die Zukunft blicken können. Bernhard Wendel

WIESBADEN: Das Hauptereignis war die Aufführung der „Messe des Lebens“ von Frederik Delius durch den „Cäcilienverein“ unter C. Schurichts Direktion. Das interessante, nur in seinem Stimmungsgehalt etwas zu gleichförmige Werk fand in Anbetracht der enormen Schwierigkeiten eine sehr löbliche Ausführung. Schuricht hatte sich der Aufgabe mit fortreißender Begeisterung zugewandt. Der anwesende Komponist wurde ehrenvoll gefeiert.

Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die lebensvolle Zeichnung von Ernst Mandler, die Brahms ungefähr zur Zeit der Entstehung der vierten Symphonie darstellt, geben wir dem Aufsatz von Walther Vetter bei. Das zu dem Aufsatz von Paul Magnette gehörige Bild Henry Litolffs verdanken wir samt dem Autograph der Introduction zu „Ruth et Booz“ dem freundlichen Entgegenkommen der Firma Henry Litolff in Braunschweig.

Am 1. März starb in Stockholm Tor Aulin, einer der begabtesten schwedischen Komponisten und Führer eines nach ihm benannten vorteilhaft hervorgetretenen Streichquartetts im Alter von nur 47 Jahren.

In Marburg a. L. finden seit vielen Jahren regelmäßig Konzerte der Meininger Hofkapelle, sogenannte „Meininger Musiktage“ statt; zuerst unter der Leitung Steinbachs, dann Wilhelm Bergers, stehen sie jetzt im Zeichen Max Regers. Die von einem Marburger Musikfreund ins Leben gerufenen Veranstaltungen bestehen aus zwei Symphoniekonzerten und einer Kammermusikmatinee. Schon das Programm weicht äußerlich von den in Marburg sonst gewohnten Konzertprogrammen ab, und bereits in Heft II, 11 der „Musik“ konnten wir unseren Lesern ein von Karl Armbrust gezeichnetes Marburger Programm vorführen. Das diesjährige Programm von Wilhelm Thielmann, den unsere Leser schon aus einigen Proben seiner köstlichen Regierkarikaturen her kennen, hat solchen Anklang gefunden, daß sich Herr Hofbuchhändler G. Braun, der Besitzer des Originals, kurzerhand entschloß, von der Zeichnung in Originalgröße (36 × 40 cm) Wiedergaben herstellen zu lassen, von denen noch eine kleine Anzahl zum Preise von 2 Mk. pro Stück abgegeben werden kann.

Dr. Lothar Kempter, seit 1875 erster Kapellmeister an der Züricher Oper, feierte am 5. Februar seinen 70. Geburtstag. Er hat sich große Verdienste um die Aufführungen Wagner'scher Werke in der Schweiz erworben. Unter ihm fand die erste europäische öffentliche Wiedergabe des „Parsifal“ außerhalb von Bayreuth statt. Mit vielem Erfolge ist er auch als Komponist von Männerchören („Mahomets Gesang“) und Opern („Das Fest der Jugend“ und „Die Sansculottes“) hervorgetreten.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



JOHANNES BRAHMS
Zeichnung von Ernst Mandler 1912



U of M



HENRY LITOLFF



U of M

Introduction

Andante ma non troppo

Piano

INTRODUKTION ZU HENRY LITOLFFS
RUTH ET BOOZ



U of M

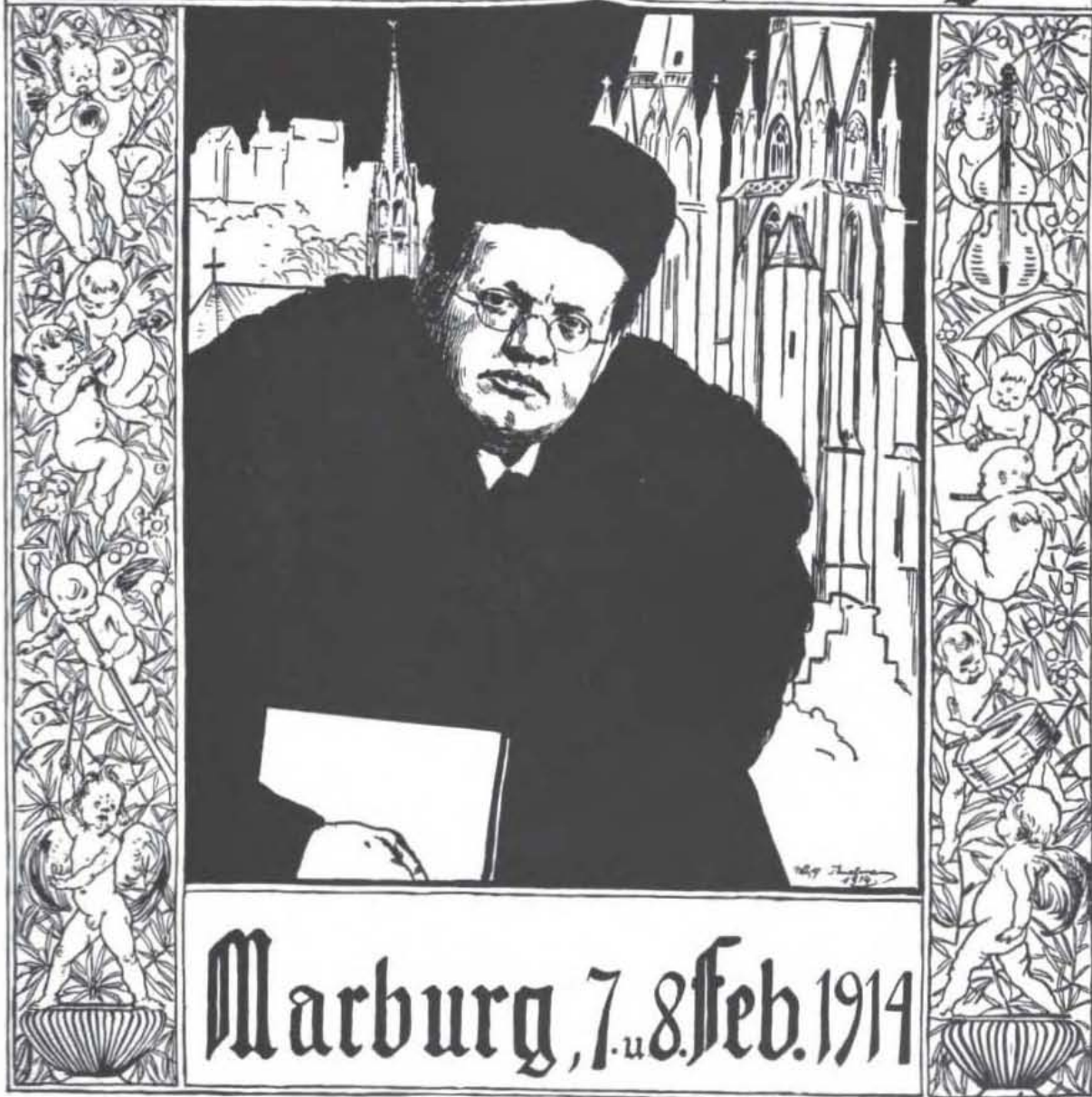


TOR AULIN
† 1. März 1914



UoM

Meininger Musiktage



REGERPLAKAT ZU DEN MEININGER MUSIKTAGEN
MARBURG, 7. UND 8. FEBRUAR 1914

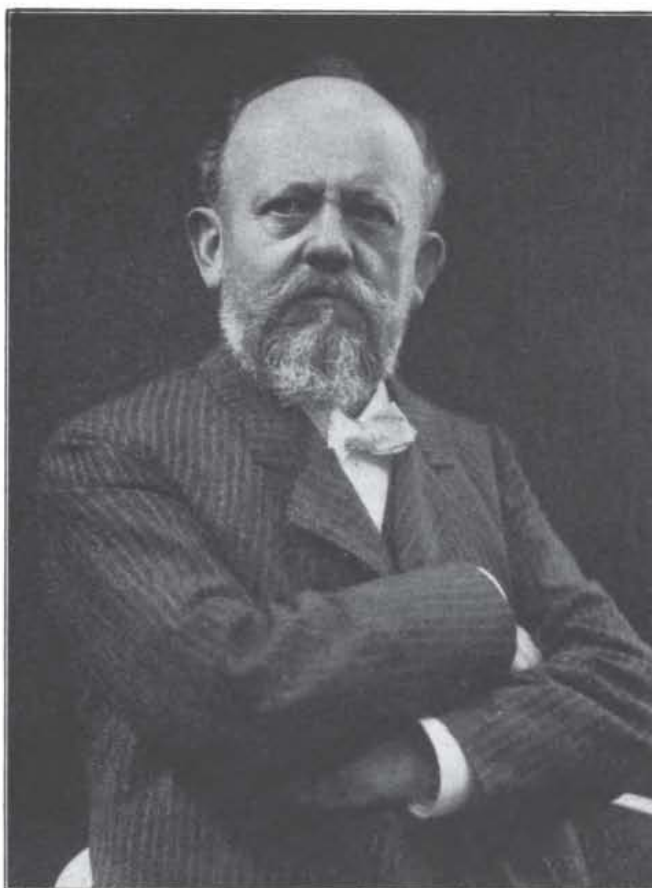
Zeichnung von Wilhelm Thielmann

U. o. M.

XIII



13



Ed. Abel, Zürich, phot.

LOTHAR KEMPTER

★ 5. Februar 1844



UoM

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 14 · ZWEITES APRIL-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Wenn eine Richtung in der Kunst die Überlieferung, den Gewinn langer Arbeit und gehäufte Erfahrung zurückweist, so macht sie nur denselben Weg noch einmal, um schließlich auf dem Punkte anzulangen, auf dem die Tradition sich längst befindet.

Ludwig Pfau

INHALT DES 2. APRIL-HEFTES

LA MARA: Aus Schumanns Kreisen. Ungedruckte Briefe von Friedrich Wieck, Robert und Clara Schumann, Ferdinand David, Ferdinand Hiller, Julius Rietz, Adolph Henselt, Robert Volkmann, Carl Riedel, Robert Franz, Theodor Kirchner, Johannes Brahms und Adolf Jensen. I.

WALTHER VETTER: Der erste Satz von Brahms' e-moll Symphonie. Ein Beitrag zur Erkenntnis moderner Symphonik. (Fortsetzung)

FRANZ STIEGER: Etwas über Opernlexika

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Wilibald Nagel, Arno Nadel, Richard Wanderer, Friedrich B. Stubenvoll, Georg Capellen, Otto Hollenberg, F. A. Geißler, Wilhelm Altmann, Albert Leitzmann, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Martin Frey, Max Burkhardt, Carl Robert Blum

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Breslau, Dortmund, Dresden, Elberfeld, Frankfurt a. M., Heidelberg, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, Luzern, Moskau, München, Paris, Prag, St. Petersburg, Schwerin, Straßburg, Stuttgart, Weimar, Wien.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Wilhelm Friedemann Bach, Zeichnung von P. Gülle; Karl Philipp Emanuel Bach, Stich von J. F. Schröter; Johann Strauß (Sohn), Porträt von Lenbach; Johann-Strauß-Büste von Viktor Tilgner; Theaterzettel der Uraufführung der „Fledermaus“; Eine Partiturseite aus der „Fledermaus“

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 50. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

AUS SCHUMANNS KREISEN

UNGEDRUCKTE BRIEFE VON FRIEDRICH WIECK, ROBERT UND CLARA SCHUMANN, FERDINAND DAVID, FERDINAND HILLER, JULIUS RIETZ, ADOLPH HENSELT, ROBERT VOLKMANN, CARL RIEDEL, ROBERT FRANZ, THEODOR KIRCHNER, JOHANNES BRAHMS UND ADOLF JENSEN

MITGETEILT VON LA MARA IN LEIPZIG

I.

Friedrich Wieck an Franz Brendel¹⁾

Lieber Freund,

Ein Schurke bin ich, wenn ich eher hätte diese eiligen Zeilen des Dankes für Ihre Bemühungen schreiben können.

Senff hatte sich ausbeeten, ihm gleich einige Nachricht über das Concert für das gestrige Signalblatt zukömen zu lassen. Diesem schrieb ich im prophetischen Geist, daß die Virtuosität und namentlich die wandernde aufgehört hätte, da die Gasthofsrechnung an keinem Orte von Europa mehr herauskömen würde, daß unfehlbar das nächste Euterpe- und Gewandhaus-Concert „Flötenvariationen“ ankündigen müßte. Siehe da, heute thut es die Gewandhaus-Direktion.

Meine Mission mit einem hiesigen selbständigen Concert habe ich als abgejämterter Concert-Vater aufgegeben. Denn der Mittelstand (nur der höchste Adel) theiligt sich gar nicht mehr, weil er für 1 Ngr. Alles auf der Terrasse u. im Odeon hören kann — bei Bier — auch Singen u. Klavier. Aber auch die Pferde sind concertscheu geworden. Als meine Marie in einer Portechaise auf die heißen Bretter getragen wurde u. Mutter u. [Schwester] Cäcilie zum Schutz auf beiden Seiten gingen noch hier in der Rampeschen Gasse: so kamen 2 durchgegangene Pferde mit zerbrochenem Wagen u. stürzten auf die Portechaise los, während ich im Concertsaal den Flügel vorbereite. Sie sprengt die Chaise u. flüchtet sich glücklich in eine Hausthüre u. rettet so ihr Leben, 5 Minuten vor Anfang ihres Trio. Mutter u. Cäcilie flüchten auf die entgegengesetzte Seite.

Hierbei die Rezension von Banck mit der Bitte des Concerts in Ihrer Zeitung zu erwähnen.

Alles später. Für jetzt nur noch meinen wiederholten Dank u. schönste Grüße von Marie, die heute in der Harmonie für den Saal spielt u. wahrscheinlich nächste Woche bei Hofe.

Der Ihre

Dresden, d. 9. Jan. 51

Fr. Wieck

¹⁾ Autograph aus dem Besitz des Herrn Prof. Dr. Riedel in Leipzig.

Die Zeitung werde ich vertheilen. Die Rezension über den Don Juan übersehen Sie nicht.

Der Marie wurde nach dem Concert ein Gesangsständchen gebracht von unbekannten Händen, was sie sehr erfreute.

II.

Robert Schumann an Verlagsbuchhändler Georg Wigand in Leipzig¹⁾

Düsseldorf, den 2^{ten} Februar 1854

Geehrtester Herr,

Mit vieler Freude habe ich die Correcturbogen²⁾ erhalten und hätte ihnen eine Zuschrift von Ihrer Hand beigelegt, so wäre sie noch größer gewesen. Doch habe ich von Hrn. Voigt erfahren, daß Ihr Befinden bei weitem besser geht, wie ich denn meine besten Wünsche für die völlige Genesung hinzufüge.

Die Ausstattung hat meinen ganzen Beifall; auch war noch nur wenig zu corrigiren. Eine Correctur habe ich selbst verschuldet; es kam ein Satz an zwei verschiedenen Stellen vor, von denen eine weichen mußte. Dann ist noch etwas Curioses geschehen. S. 183 stehen die Überschriften der anzuzeigenden Werke; aber der Aufsatz fehlt. Das kann natürlich nicht so bleiben.

Dann habe ich noch eine Bitte. So sehr mir die ganze Ausstattung gefällt, so eines doch nicht: Die Zahl 1 statt der *) bei Anmerkungen. Ich habe dies noch nirgends gesehen und es scheint mir doch auch nicht ganz logisch richtig zu sein, da eine Zahl doch eine andere voraussetzt. Wollten Sie nun den Hrn. Setzer anweisen, daß er das ändert und in den folgenden Bänden die Sternchen beibehält? — Den neulich zugeschickten Aufsatz „Neue Bahnen“ bitte ich nicht mit aufzunehmen;³⁾ dagegen folgt hier ein anderer (Theaterbüchelchen), den ich an die bezeichnete Stelle zu setzen bitte. Alles Gute wünschend

Ihr

ergebener
R. Schumann

Es würde mir lieb sein, wenn ich von der Correctur auf S. 28 vielleicht einen Abzug bekäme.

¹⁾ Autograph dieses und der 4 folgenden Briefe aus dem Besitz von Herrn Buchhändler Hermann Hässel in Leipzig.

²⁾ Der „Gesammelten Schriften“.

³⁾ Der Brahms betreffende berühmte Aufsatz wurde in spätere Ausgaben aufgenommen.

III.

Robert Schumann an Hermann Hässel¹⁾

Düsseldorf, 8. Februar 1854

Geehrter Herr,

Sie schreiben mir, daß es zu bedauern wäre, daß ich den Wunsch einer Revision gegen Hrn. Wigand nicht geäußert. Dies habe ich aber als für sich selbstverständlich angesehen. Was hätte denn sonst die Zusendung der Correctur an den Autor für einen Zweck? Ich bitte Sie nun, das Weitere in diesem Sinn zu arrangiren und mir mitzuthemen, ob denn nicht die fatalsten Fehler (so: Es gebt statt giebt, Von Contrapunctlern statt Den, Ein Werk I statt Opus I, dann in den Notenbeispielen ein G-Schlüssel statt ein Baßschlüssel) herauszubringen wären. Sie haben doch in keinem Fall schon mit dem Druck begonnen; denn es fehlt doch noch das Vorwort und Titel — und dann erklären Sie sich — im Widerspruch mit der Unmöglichkeit des Corrigirens — ja bereit, statt der 183sten Seite einen andern Aufsatz haben zu wollen. Denn dagegen muß ich protestiren, daß Sie mir das Versehen zuschieben. Der Aufsatz folgt ja unmittelbar hinter der Titelanzeige. Und wie kann denn der Hr. Corrector glauben, ein Titelverzeichnis wäre ein Aufsatz? Dann wäre das Bücherschreiben keine große Kunst. Wünschen Sie nun noch einen Ausgleich für S. 183, so schreiben Sie mir.

Ich bedaure, daß Sie so viel Porto für die Correctur haben zahlen müssen. Aber uns können Sie keine Schuld beimessen. Das Paquet war ein Kreuzband und mit der Aufschrift: Correctur bezeichnet. Was kann man anders thun? Ist es nicht ein Versehen der Post? Denn ein viel schwerer gepacktes Paquet nach Leipzig kostet doch nur 6 Groschen.

Dann noch Eines. Es ist nicht möglich, daß bei einem so umfangreichen Werke, wie dem meinigen, nicht einmal ein Versehen vorkommen könnte, was auch in dem vorliegenden Falle daher rührt, daß der Aufsatz „Aus dem Dicht- und Denkbüchlein“ ein später gesandter war. Aber um solche Versehen auszugleichen, könnten Sie doch etwas freundlicher sein. In meiner Compositionspraxis kommen auch hier und da Veränderungen vor; aber dafür hat ein Verlagsherr nie etwas gefordert, auch früher nicht bei der Redaction der Zeitschrift, wo der Buchdrucker oft ganze Columnen herausnehmen lassen mußte. Ich sehe es auch nicht darauf an: ich habe Hrn. W. noch über das Versprechen 2 bis 3 Druckbogen Aufsätze, und nicht die schlechtesten, geschickt. Dafür wünsch' ich aber auch nicht Alles zu berechnen und ein freundlicheres Entgegenkommen, wenn solche Versehen vorkommen.

¹⁾ Hässel war Geschäftsführer der G. Wigandschen Buchhandlung in Leipzig.

Schreiben Sie mir doch, ob Sie die Correctur in demselben Umfang, wie Sie sie mir schicken, zurückwünschen, oder mehrere vereint.

Es wäre mir lieb, wenn Sie die Sache mit derselben Rüstigkeit betrieben, wie bisher.

Ihr

ergebener

Rob. Schumann

Nachschrift.

Uebrigens bin ich erbötig, die Kosten der Correctur der einen Stelle, wo ein Passus wiederholt wird, zu tragen, was doch kein großer Gegenstand sein kann.

IV.

Robert Schumann an Hermann Hässel

Düsseldorf, den 14^{ten} Febr. 1854

Geehrter Herr,

Die Correctur folgt hier zurück. Es waren sehr wenig Fehler darin. Zur Fertigmachung der Seite 183 möchte ich die Ihnen zuletzt gesandte Correctur zurück haben. Es sind auch Davidsbündleriana; aber ich weiß nicht genau, ob nicht ein oder der andere Satz irgendwo steht. Die Correctur des 1sten Bandes wünsche ich auch, um die Fehler darin berichtigen zu können. Die Bezeichnung: Ein Opus I hatte einen besonderen Sinn als Ueberschrift; meine Bemerkung bezog sich auf die Angabe bei Titeln der Compositionen.

Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir über das Befinden des Hrn. Wigand, an dem ich den größten Antheil nehme, gelegentlich eine Nachricht zukommen ließen.

Ihr

ergebener

Robert Schumann

V.

Clara Schumann an Hermann Hässel

Geehrter Herr,

mein Mann trägt mir auf Ihnen mitzutheilen, daß er so unwohl ist, daß es ihm unmöglich ist, Ihnen jetzt die fehlenden Seiten zu senden, er bittet Sie daher dieselben mit einigen der Ihnen zuletzt nachgesandten

Aphorismen auszufüllen. Auch läßt er Sie bitten anstatt „Theaterbüchlechen“ „Theater-Büchlein“ zu setzen.

Ich hoffe mein Mann wird bald wieder im Stande sein selbst zu schreiben,¹⁾ und zeichne auch mit seinen Empfehlungen an Sie und Herrn Wigand
Ihre
ergebene

Clara Schumann

Düsseldorf, d. 21. Febr. 1854

VI.

Clara Schumann an Hermann Hässel

Geehrter Herr,

Hierdurch theile ich Ihnen mit, daß ich das im Auftrage des Herrn Wigand gesandte Honorar von 400 Thalern für meinen Mann richtig erhalten habe. Sie erhalten hierbei die letzte Correctur zurück, und erlaube ich mir noch recht dringend zu bitten, daß die nächstfolgenden ja einem recht tüchtigen Corrector übergeben werden, damit ja mein theurer Mann, wenn ihn der Himmel wieder genesen läßt, wozu die Aerzte alle Hoffnung haben, ungetrübte Freude an dem Werke habe.

Wollen Sie, sowie Herr Wigand meinen innigsten Dank für die mir ausgesprochene Theilnahme entgegennehmen. Was ich leide, Ihn, der mir Alles war, der 14 Jahre hindurch mein ganzes Herz ausfüllte in Liebe und Verehrung, fremder Pflege überlassen zu müssen, das weiß nur Gott! möchte er mir Kraft geben es muthig zu tragen.

Mich Ihnen, sowie Herrn Wigand herzlichst dankend empfehend, verbleibe ich
Ihre
ergebene

Clara Schumann

Düsseldorf, d. 12. März 1854

VII.

Ferdinand David an Franz Liszt²⁾

Nehmen Sie meinen herzlichsten Dank, theuerster Freund, daß Sie meiner beim Erscheinen Ihrer symphonischen Dichtungen freundlich gedacht haben. Sie wissen wohl, welch' herzlichen Theil ich an allem

¹⁾ Am 27. Februar erfolgte Schumanns Selbstmordversuch und damit der verhängnisvolle Ausbruch seiner Krankheit.

²⁾ Original dieses und der zwei folgenden Briefe im Liszt-Museum zu Weimar.

nehme, was Sie betrifft, und können daraus ermessen, wie sehr mich Ihre neuesten Werke interessiren, die auf's genaueste zu studiren ich mir zur angenehmen Pflicht mache. Freilich ist bei Sachen, die so ganz auf orchestrale Wirkung berechnet sind, das Lesen der Partitur nur ein Mittel ihren Inhalt und wahren Gehalt kennen zu lernen, die Wirkung kann man sich wohl denken; ganz klar wird man in seinem Urtheil doch immer erst nach einer guten Aufführung. Jedenfalls komme ich im Laufe des Sommers auf einige Tage nach Weimar; vielleicht höre ich da eins oder das Andre, am liebsten Alles auf dem Pianoforte, wenn keine Gelegenheit ist die Sachen in voller Orchesterpracht zu Gehör zu bringen. Sollte eine solche sich bieten, so bitte ich Sie dringend mich es wissen zu lassen, da ich dann jedenfalls hinüber komme. Nochmals herzlichen Dank für Ihre Liebe und Güte.

Mit meinem Arme geht es, dem Himmel sei Dank, recht gut; ich geige wieder tant bien que mal, aber fürs Erste noch mehr das Letztere, habe schon in der Kirche und im Theater mitgespielt und hoffe bald wieder auf dem alten Flecke zu sein. — Hier ist jetzt vollkommene musikalische Dürre. Unsere Oper, mit Respekt zu melden, scheint sich von den Fatiguen ihres Winterschlafes durch Sommerferien erholen zu wollen, was ich meines Theils nur angenehm finden kann. Meine Frau geht in der nächsten Woche auf längere Zeit nach Kösen; da ich sie dort öfters besuchen werde, so können Sie sich nur auf wiederholte Heimsuchungen gefaßt machen¹⁾ . . .

VIII.

Ferdinand David an Franz Liszt

Verehrter Freund,

Also es bleibt beim 26^{ten}.²⁾ Haben Sie nochmals herzlichen Dank für Ihre Bereitwilligkeit. Es ist sehr gut, daß Sie auf meinen Vorschlag, den ganzen 2. Theil des Konzerts durch Ihre Werke zu besetzen, eingegangen sind. Nur zweifle ich stark an der Mitwirkung unsres Freundes Götze,³⁾ und es wäre gut, wenn wir in Zeiten auf eine Gesangsnummer

¹⁾ Hier bricht der unvollständig erhaltene Brief ab.

²⁾ Liszt war eingeladen worden, im Pensionsfonds-Konzert der Leipziger Gewandhauskapelle mehrere seiner neuen großen Werke zur Aufführung zu bringen. Er wählte „Les Préludes“, „Mazeppa“ und das von Bülow gespielte Es-dur Konzert. F. v. Milde sang eine Romanze, sowie mit seiner Frau das „Holländer“-Duett. Der Komponist erlebte bekanntlich einen Mißerfolg.

³⁾ Professor Franz Götze in Leipzig, ausgezeichnete Interpret Lisztscher und Schubertscher Lieder und Gesangsmeister von großem Ruf.

dächten, auf welche man mit Bestimmtheit rechnen kann. Wie wäre es, wenn Sie von Ihren dortigen Kräften etwas zu unseren Gunsten disponirten? Etwa Herr oder Frau v. Milde, oder Beide? Ich habe hier noch Niemanden zum Gesange aufgefordert, wir hätten demnach freie Hand. Reise- und Aufenthaltskosten ersetzen wir mit Freuden. Es könnten dann im ersten Theil die Herrschaften nach eigener Wahl etwas vortragen (vielleicht etwas von Wagner) und im 2. Theil ein oder 2 Stücke von Ihrer Composition.

Die Stimmen zu den beiden symphonischen Dichtungen sind in Arbeit. Ihre Wünsche in Betreff der Proben sollen aufs Genaueste erfüllt werden. Es wird dann aber nothwendig sein, daß Sie die erste schon am Montag vor dem Concerte (welches auf Donnerstag fällt) halten, da das Orchester, wie Sie wissen, auch in der Leibeigenschaft des Theaterdirektors schmachtet und es leicht möglich ist, daß er die Vormittage zu Proben im Theater in Beschlag legt.

Gestern hatten wir ein schönes Concert: Walpurgisnacht und 9^{te} Symphonie von Beethoven. Beides ging vortrefflich und der Enthusiasmus war groß. — Wollen Sie auch die Güte haben mir baldmöglichst zu sagen, wer Ihr Clavier-Concert spielt, damit wir den Namen des Herrn in die Subscription setzen können. — Im Orchester herrscht große Freude über Ihr Hieherkommen, und Sie können der entgegenkommendsten Aufmerksamkeit von Seiten desselben gewiß sein. Ich glaube Ihnen auch versprechen zu können, daß Sie mit der Besetzung zufrieden sein werden. Namentlich ist unser Streich-Quartett jetzt recht anständig und wird Sie besonders die Frische des Geigenklanges interessiren. — Wenn Sie meinen Vorschlag wegen H. und Fr. v. Milde billigen, so bitte ich Sie mir es anzuzeigen, damit ich eine direkte Aufforderung an sie kann ergehen lassen.

Verzeihen Sie, daß ich Ihnen so viele Schreiberei verursache und geben Sie mir bald eine Zeile.

Mit wahrer Verehrung und Freundschaft

Ihr ergebener

Leipzig, 6. Febr. 57

Ferdinand David

IX.

Ferdinand David an Franz Liszt

Hochgeehrter Freund!

Verzeihen Sie die Verzögerung meiner Antwort, aber die Gelegenheit, dem Orchester Ihren Wunsch vorzutragen, fand sich nicht früher. Jetzt kann ich Ihnen die Zusage des Stadt-Orchesters: bei Aufführung Ihrer

Messe, unter Ihrer Leitung hier mitzuwirken, geben. Das obgenannte Orchester bildet den Kern des Gewandhaus-Orchesters, und was zur Vervollständigung aus Jenem in Dieses fehlt, wird seiner Zeit durch Hinzuziehung der Mitglieder hiesiger Musikchöre und der bessern Zöglinge des Conservatoriums ergänzt werden. Daß Sie auf mich und meine Mitwirkung zählen können, versteht sich von selbst. — Sehr gerne spräche ich Sie selbst, um aus Ihrem Munde zu hören, was Sie von dem ganzen, von Dr. Brendel projektirten Arrangement halten.¹⁾ Vielleicht mache ich es möglich, einmal nach Beendigung unserer Concert-Saison auf einen Tag zu Ihnen hinüber zu kommen.

Im letzten Concerte haben wir die Manfred-Musik mit großem Erfolg aufgeführt. Joachims Ouverture zu Heinrich IV. wollte nicht gefallen. Ich habe diesen Winter manche Reise mit gutem Erfolge gemacht; für mich, der ich viele Jahre lang in dieser Beziehung brach gelegen habe, ist dies ein événement, das mir viel Vergnügen macht.

Empfehlen Sie mich, bitte, angelegentlichst den Durchlauchtigsten Damen und disponiren Sie in allen Fällen über Ihren unwandelbar treu gesinnten

Ferdinand David

Leipzig, 27. März 1859

X.

Ferdinand Hiller an Frau Franziska Rheinberger in München²⁾

Liebe und seltene Briefe darf man umgehend beantworten, wenn man auch dadurch keineswegs die Sache abthun möchte. Ich habe mich gefreut als ich Ihre Handschrift sah, verehrteste Freundin, und wünsche Ihnen und dem Gatten gleichmäßig Glück zur Besserung der Hand und zu deren trefflicher Anwendung. Das werden Sie nun, ich meine das Stabat, bald in Ihrer Kirche hören und doppelt und dreifach sich beglückt fühlen.

Seit zwei Jahren war ich eigentlich nicht mehr gesund und es sind jetzt sechs Monate her, daß ich das Haus nicht verlassen habe. Es waren aber Hausse und Baisse wie die Börsianer sagen; während fünf bis sechs Wochen dieses Sommers war ich geistig obenauf, schrieb zwei Sätze einer Symphonie, wie auch einige kleinere Vocal- und Claviersachen. Seit mehr

¹⁾ Die im Juni 1859 in Leipzig stattfindende Tonkünstlerversammlung, aus der die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ hervorging. Liszts Graner Messe kam dabei zur Aufführung.

²⁾ Das von Hiller nur unterzeichnete Original aus dem Besitz der Adressatin.

als zwei Monaten bin ich aber ganz herunter; thue gar Nichts und übe mich nur in der Kunst zu leiden, in dieser aber gründlich.

Wüllner¹⁾ hat bei mehreren Gelegenheiten Veranlassung genommen, sich freundschaftlich, sogar dankbar in Beziehung auf mich zu äußern. Was Conservatorium und Concerte betrifft, so kann da erst die Zukunft zeigen, ob seine Ansichten in der Praxis sich bewähren. Am Conservatorium reizt ihn hauptsächlich die Einrichtung der Chorklassen, es ist ja dies seine Spezialität. Auch das Orchesterspiel soll reichlicher gestaltet werden mit Hinzuziehung von Bläsern und dergl. und schließlich unter seiner obersten Leitung. Das ist Alles sehr schön und gut, mir scheint aber, daß die Heranbildung des Einzelnen an einem Conservatorium die Hauptsache bleibt, dafür haben wir nun freilich sehr tüchtige Lehrkräfte.

Für das erste Concert²⁾ ist unter Anderem meine „Nacht“³⁾ bestimmt, es sollte diese Aufführung wohl dem abziehenden Componisten einen Ade-Erfolg verschaffen; nun wird aber der Componist nicht zugegen sein, und ich bin neugierig wie die Sache schließlich verlaufen wird.

Wenn Sie Lachner sehen, erwiedern Sie seine Grüße auf's Herzlichste. — Ich habe Frau von Königslöw das schöne Gedicht, das Sie mir gewidmet, mittheilen müssen, da Ihre Hamburger Freundin behauptet, sie müsse es haben und zwar hätten Sie darein gewilligt. Für mich ist es ja ein frisches Lorbeerreis!

Meine Frau empfiehlt sich Ihnen Beiden mit dem Wunsche eines recht baldigen Abstechers von München nach dem Rhein — ich drücke dem trefflichen Paare warm die Hände, lasse aber dabei die nöthige Rücksicht walten. Stets Ihr getreuer

Ferd. H.

Cöln, d. 14^{te} Oktober [1884]

XI.

Julius Rietz an Moritz Hauptmann⁴⁾

Liebster Hauptmann.

Morgen früh von 9 Uhr an wird im Gewandhaussaale, außer einer Sinfonie von Taubert und meinem neuen Violoncell-Concert, auch meine Sinfonie in Es probirt.

¹⁾ Franz Wüllner, Hillers Nachfolger in Köln.

²⁾ Unter Wüllner im Gürzenich.

³⁾ Kantate.

⁴⁾ Autograph im Besitz von Herrn Dr. med. Hauptmann in Kassel.

Selbst auf die Gefahr hin daß Sie, wie weiland der alte Riem in Bremen, sich nach der Probe eiligst die Ohren mit einer Bachschen Fuge ausspülen müßten, bitte ich Sie doch die Sinfonie mit anzuhören. Bekommt sie auch vielleicht kein Anderer mehr zu hören, so hat sie doch Einer gehört, der mir für alle Anderen gilt.

Also wenn Sie irgend können und mögen! —

Mit herzlichstem Gruße Ihr

Leipzig den 12^{ten} October 1855

Julius Rietz

Donnerstag

XII.

Julius Rietz an Dr. jur. Hermann Petschke¹⁾

Verehrter Freund.

Bei der gänzlichen Mittellosigkeit der Gewandhausdirektion meine ich müßte man froh sein, wenn man überhaupt ein einigermaßen anständiges Programm zu Stande bringt. Daß unser diesmaliges wieder ein solches ist, wird man vernünftigerweise nicht in Abrede zu stellen das Recht haben, ebenso wenig, daß es viel schöner sein könnte, wenn man Mittel hätte. Sie sagen: es sei möglich gewesen und sei noch möglich, ein Duett einzuschieben. Den Beweis haben Sie nicht geführt; u. nebenbei liegt darin eine Anschuldigung gegen mich. Daß man aber mit Capacitäten wie Frl. Brenken u. Koch nicht von heute auf morgen eine Scene aus Euryanthe oder Jessonda einstudieren kann, erlauben Sie mir, den Musiker von Fach, behaupten und entscheiden zu dürfen. Ich werde übrigens um 11 Uhr (die Zeit, welche sie selbst bestimmt hat) zu Frl. Brenken gehen u. nachfragen ob sie eins der Duette einstudiert hat, was ich bezweifle. Dann werde ich erst mit Frl. Koch reden. Denn falls diese zusagte und jene nicht, wäre man wieder in der Lage es der K. absagen zu müssen (obgleich es ihr das erstemal nicht einmal abgesagt worden ist).

Es soll meinerseits gewiß niemals fehlen; ich will so viele Proben machen wie möglich, und selbst meine andern Beschäftigungen hintenan setzen. Aber die verschiedenen Personen zu Leistungen zu bestimmen

¹⁾ Autograph dieses und des folgenden Briefs aus dem Besitz des Adressaten, weiland Direktionsmitglied der Gewandhauskonzerte.

und zu überreden, das ist nicht meines Amtes u. ich muß dies für die Folge ganz der geehrten Direktion überlassen.

Die B. ist mittelmäßig — die K. noch mittelmäßiger. Was ist nun besser; eine Mittelmäßigkeit oder zwei Mittelmäßigkeiten zu gleicher Zeit auftreten zu lassen? — Ich werde Ihnen nach Tische über meine Demarchen gleich Bescheid geben.

Ihr ergebenster

J. R.

Leipzig den 11ten Novmbr. 1856

XIII.

Julius Rietz an Dr. Petschke

Verehrter Freund.

Ein Musikstück für Mad. N[issen]-S[aloman] war glücklich gefunden — mit dem zweiten gingen wir noch übler Hoffnung, und nun wollen Sie jenes auch nicht. Ich müßte also morgen früh wieder anfangen zu berathen, wobei nichts besseres herauskäme. Nein, mein Allervortrefflichster, freuen wir uns etwas zu haben, wogegen nichts einzuwenden, u. lassen wir die Iphigenienszene hübsch stehen. Die aphoristischen kleinen Chöre könnte ich in der Akademie doch nicht durchnehmen, weil sie mich nur unnöthig aufhalten würden u. ich die Zeit zu für uns ersprießlicheren Dingen benutzen muß. Ich werde der Mad. S. die Lukreten-Arie auszureden wissen u. hoffe mit ihr etwas anständigeres u. angemesseneres zu finden. Dann bliebe also wohl unser Programm wie es heute besprochen wurde mit der c-moll-Sinfonie; es ist das ein gutes Programm. Fangen wir mit der Gadeschen B-dur Sinfonie an, so folgt wieder Kleines auf Kleines, wodurch Niemand in eine rechte Stimmung kommt, zumal Pauer, er mag spielen wie er will, nach hiesigen Begriffen keinesfalls so gut wie Mad. Schumann spielt. Er wird keinen sehr großen Effekt machen, Mad. S. dito nicht u. so meine ich wäre eine größere Sinfonie ganz am Platze u. keine mehr wie die c-moll, die unfehlbarste von allen. Lassen Sie mich von Seiten der Instrumentalwerke wenigstens beruhigt sein u. sicher gehen.

Ihr ergebenster

J. R.

Leipzig 11^{ten} Januar 1857

XIV.

Julius Rietz an Ernst Hauptmann¹⁾

Lieber Ernst. Es hätte des Umweges nicht bedurft. Durch ein Wörtchen direkt an mich gerichtet, wäre Dein Wunsch ebenso erfüllt worden, wie durch die Vermittlung meiner Tochter — ich wünschte, ich könnte Dir u. allen Deinigen d. h. den Nachgelassenen eines höchst theuren und verehrten Freundes in ernsterer und eindringlicherer Weise dienen u. beweisen, was er mir durch volle 30 Jahre war, als durch ein beschriebenes Notenblatt. Einstweilen wünsche ich denn, daß das beifolgende für den von Dir angedeuteten Zweck hinlänglich wäre oder von Dir befunden würde. — —

Daß man die alte Kantorwohnung in der Thomasschule demolirt hat, wußte ich schon vor Deiner Mittheilung — und ich kann gar nicht sagen, wie es mich empört hat. Man baut Museen, opulente Theater, errichtet Statuen u. Gott weiß, was noch alles geschieht — und zu gleicher Zeit vernichtet man ein stilles Fleckchen, an das sich seit Jahrhunderten die bedeutendsten Erinnerungen knüpfen u. das ein Jeder mit Ehrfurcht u. einem gewissen unaussprechlichen Gefühl betreten hat, dem überhaupt für dergleichen Sinn und Gefühl mitgegeben ist. Ich weiß noch recht gut, wie mir zu Muthe war, als ich im Jahre 1843 zum ersten Male dort die Stufen hinaufstieg um Deinen Vater zu besuchen. NB. ich kannte ihn schon seit dem Jahre 1837 von Kassel her. Ja, ja — man muß nicht vergessen, daß die berühmte Kunst- und Universitätsstadt auch ein Meß- und Handelsplatz ist — aber ich enthalte mich weiterer Reflexionen.

Bei meiner neulichen kurzen Anwesenheit in Leipzig war ich von so vielen Seiten so in Beschlag genommen, daß ich kaum den zehnten Theil der beabsichtigten Besuche auszuführen im Stande war und nur die nöthigen Geschäftsgänge bei Buch- und Musikalienhändlern absolviren konnte. Obgleich ich nicht voraussetze, daß Deine liebe Mama mich erwartet hat, so bitte ich doch meines Nichtkommens wegen sehr um Entschuldigung falls ich mich irrte — es soll schon nachgeholt werden. Empfehl mich ihr so wie Deiner Schwester recht herzlich u. mache ihr Freude.

Lebe wohl, lieber Ernst, sei fleißig, rechtschaffen, werde glücklich u. sei gern eingedenk

Deines Dich liebenden alten Freundes

Julius Rietz

Dresden den 4^{ten} Juli 1868

¹⁾ Autograph im Besitz des Adressaten, jetzt Dr. med. in Kassel.

XV. •

Adolph Henselt an Robert Schumann¹⁾

Petersburg, Anfang September 1838

Mit äußerst starker Empfindung²⁾

Lang ists daß ich Dir nicht geschrieben, aber das thut nichts, deßwegen hab ich Dich doch lieb; ich verlange daher auch weiter gar nichts als nimm mirs nicht übel u. schreib mir so oft wie ich Dir. Verstehst Du das? d. h. bleib mir keine Antwort schuldig. — Ich hätte Dir eigentlich von mir so viel zu schreiben daß ich nicht weiß wo anfangen. Meine Frau ist seit Mai hier, sie grüßt Dich herzlich, so wie ich Dich auch, u. wir gefallen uns hier besser als wir geglaubt. Diesen Winter werd ich zurückgezogener leben um zu componiren, aber keine Solo-Stücke, ich will mich nun mal an Quartettes machen. Von dem hiesigen Kunstleben ist nichts zu sagen, als daß die Künstler wie Hund u. Katzen aufeinander sind. Von Gerke haben sich die Leipziger bedeutend bei der Nase herumführen lassen, sag ihnen das, aber nicht daß es von mir kömmt. Denn es ziemt sich nicht, daß ich über meinen Collegen losziehe; ich mache Euch nur pflichtschuldigt aufmerksam, nähere Erkundigungen über ihn einzuziehen, ehe Ihr was glaubt. Das einzige Gute was mir durch ihn geworden ist, sind die beiden Hefte, die er mir von Dir überschickte, die mir große Freude gemacht u. wofür ich Dir von Herzen danke! Ich habe darin auch manchen alten lieben Bekannten gefunden, wie zum Beispiel



¹⁾ Original dieses und der zwei folgenden Schreiben im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin. — Der Brief wurde erst zugleich mit dem nächstfolgenden, nach Eingang eines Schreibens von Schumann abgeschickt.

²⁾ Op. 6, Davidsbündlertänze, No. 7.

³⁾ „Warum?“ op. 12.

u. noch eins. Hast Du unterdessen die Bekanntschaft der Majorin Serre gemacht? Wo ist Clara jetzt? wie gehts ihr überhaupt? Grüß sie doch vielmals von mir u. frage ob sie meine B Variationen, die ich ihr schon seit einem Jahr geschickt (nach Wien), erhalten hat. Dem Freund Wenzel,¹⁾ Stegmayer,²⁾ Doctor? u. noch ein paar, die ich nicht zu nennen weiß, auch viel Schönes von mir. Thalberg u. Liszt sollen hier herkommen u. letzterer muß nach allem, was ich höre, ein Teufelskerl sein, wenn ich auch gleich nicht glaube, daß er die C moll Etude von Chopin mit Oktaven im Tempo spielt. Die hiesigen Claviere würden Dir gefallen. Grüß auch den Eckermann (Schüler v. Humel), den Du mal zu mir gebracht hast. Vergiß auch Mendelssohn nicht, wie gehts ihm u. seiner Frau?

Beiliegendes Zettelchen ist aus einem Briefe meiner Frau geschnitten, ich schicke es Dir um Dir zu zeigen, welche große Freude Du ihr gemacht hast, schick mirs wieder zurück, u. lese es für Dich. Es kommen Leute zu mir, leb wohl lieber Herzensfreund, vielleicht hab ich noch Zeit ein paar Worte hinzuzufügen ehe der Brief abgeht.

[Ohne Unterschrift]

XVI.

Adolph Henselt an Schumann

Petersburg 38.

[Von Schumanns Hand: „Anfang September“]

Lieber Robert, Dein Briefchen war zwar klein, aber es hat mir große Freude gemacht; aus der Beilage siehst Du, daß ich Dir geschrieben, weil es mich drängte, nicht weil Du mich mahntest. Nun weiter. Hierbei erhältst Du die kleine Composition in C moll,³⁾ die Du als Beilage zu Deiner Zeitung zu haben wünschst; ich ersuche Dich aber, sie auch nur als solche benutzen zu lassen, u. geradezu Friese⁴⁾ zu verbiethen, daß er eine größere Quantität Exemplare druckt als Zeitungsexemplare abgegeben werden. Will Herr Friese diese kleine Pièce noch anderweitig benutzen, so mag er sich vorher an mich wenden. Was die Benennung derselben betrifft, so überlaß ich das Deinem geübten und gereinigten Urtheil,

¹⁾ Ernst Ferd. W., Pianist, Lehrer am Leipziger Konservatorium, Mitarbeiter an Schumanns Zeitschrift.

²⁾ Friedr. St., Dirigent, Komponist und Gesanglehrer.

³⁾ Wohl op. 7, Impromptu.

⁴⁾ Verleger der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

ebenso bitte ich Dich, wenn Dir die Tempobezeichnung nicht passend dünkt oder sonst Ausdrucks-Worte, selbige zu ändern. Gefällt Dir der 15. und 16. Takt besser so wie ich ihn auf die 2. Seite (NB.) geschrieben habe, so mach ihn so. Auch schick ich Dir noch 3 andere kleine Stücke, wovon du, glaub ich, 2 schon kennst. Das in B moll¹⁾ bekommt jedenfalls Härtel, das in Fdur u. Esmoll wird sich mein Schwager Rudolph Manger in Waldenburg von Dir ausbitten, weil ich nicht weiß, wie letzterer damit verfügt hat. Er steht nämlich mit diesen beiden Stücken mit Schlesinger im Handel . . . Ich ersuche Dich mir diese 3 Stücke zu taufen, denn das in Fdur muß schon „Die Fontaine“ heißen, weil es die Kaiserin so erwartet und mir unter diesem Namen die Dedication angetragen hat. Aber das in Esmoll, was mit der Fontaine zusammen in einem Heft herauskommen soll, „Schmerz im Glück“, kannst Du nach Deinem Gutachten nennen. Das Deinige in C moll braucht auch gar keinen besondern Namen, mir hat es etwas normännisches. Das in B moll (das Härtelsche) sollte aber schon einen Namen bekommen. Die „Fontaine“ und das Stück in Esmoll denk ich nennt man auf dem Titelblatt „deux nocturnes“²⁾ (oder auch deutsch) u. dann erst die nähere Bezeichnung. Wenn Du, lieber Schumann, die Correctur von diesen Sachen übernehmen wolltest, so würdest Du mich sehr verbinden, solltest Du aber nicht Zeit haben, so übergieb es Banck,³⁾ er wird mir gewiß diesen Freundschaftsdienst erweisen, u. er ist freier in seiner Zeit . . . Besorg mir also den Brief an Banck sogleich, lieber Robert, u. nimm dich überhaupt in dieser Sache meiner freundschaftlich, wie ich es von Dir gewohnt bin, an. — Bleib mir ja in Deinem künftigen Brief nichts schuldig zu sagen. Denn Du versprichst mir „Von mir sollst Du dann auch erfahren, was ich alles geworden, u. zu werden hoffe, u. überhaupt vieles!“ Im Vertrauen sei Dir gesagt, ich sage im Vertrauen, daß ich auch Hoffnung habe etwas zu werden! verstehst Du mich? Hier hast Du mein Neuestes, was außer Dir Niemand weiß und vor der Hand auch Niemand zu wissen braucht. Wegen einer Correspondenz⁴⁾ werd ich Dir nächstens Antwort geben. Stöckhardt, der es gewiß nicht abschlagen wird, ist der gerathenste, ich zieh jetzt in die Stadt und werde ihn sprechen. An Mad. Voigt,⁵⁾ der ich mich empfehle, könntest Du das Stück in C moll geben, sie will ein Manuscript von mir haben, auch die Fontaine kann sie sich abschreiben, u. Alles, natürlich erst dann, wenn Du mit Deinen Entschlüssen im Reinen bist u. es nicht mehr brauchst. Wo sind Wiecks,

¹⁾ Romanze op. 10.

²⁾ So als op. 6 bei Schlesinger erschienen.

³⁾ Karl B., Gesanglehrer, Liederkomponist, Musikkritiker.

⁴⁾ Für Schumanns Zeitschrift.

⁵⁾ Frau Henriette V., eine sehr musikalische Freundin Schumanns.

wie gehts Deiner Clara? Ich hoffe auf ausführliche Nachricht von Dir.
Nun leb wohl, mein Herzensfreund, u. bleib treu wie Dir

Dein Adolph Henselt

Gefällt Dir der 1. Takt der 2. Seite der Fontaine nicht besser so
wie ich ihn hinten angemerkt? ich dachte zur Abwechslung wäre es besser so.
Nochmals bitt ich Dich, lieber Robert, die Sache nicht zu verschieben.

XVII.

Adolph Henselt an Schumann

Petersb. den 10. Okt. 1838

Lieber guter Schumann, in der ungeheuersten Eile die Bitte um
schleunigste Übersendung des Manuscripts „la Fontaine“ und „Glück im
Schmerz“ an meinen Schwager Rudolph Manger in Waldenburg in
Schlesien. Es kommt nämlich im Schlesingerschen Album. Im Ver-
trauen auf Deine Gefälligkeit und Freundschaft habe ich Schlesinger
geschrieben, daß er von Dir alles was Titel und Benennung anbetrifft, zu
erwarten habe, u. Dir unbedingt folgen müßte.

Das Motto la fontaine muß bleiben. Du weißt schon warum, aber
wie das Andere? u. überhaupt. Habe also die Güte, ihm, wenn Du, was
ich hoffe, das Manuscript schon abgeschickt, Deine Bestimmungen deßhalb
sogleich nachzusenden. Ich habe in Rücksicht dessen schon in meinem
letzten Brief viel gebethen. Die neue Beilage zu Deiner Zeitschrift habe
ich gesehen. Du hast die veränderten Repetitionen weggelassen, was mir
auch ganz recht ist, nur der Schluß scheint mir etwas zu abgebrochen
und deßwegen hätte ich den letzten Takt noch gern dazu gehabt; nun
genug davon, die Kleinigkeit ist zu klein um so viel davon zu sp[rechen].
Wenn Du's nicht mehr nöthig hast, gieb es an Härtel. Übrigens sehe
ich jetzt vielen Nachrichten von Dir entgegen, u. zwar über Dich, so
wie Du mir versprochen hast.

An Stelle der Fontaine würde ich Härtel, wenn er Anspruch darauf
machen will, das Stück in A moll überlassen. Du wirst nun schon wissen,
daß ich Dir etwas dediziren will, ich halte es Deiner am würdigsten von
meinen Sachen; jedoch bist Du anderer Meinung, so weißt Du, daß ich
vom Freunde gerne die Wahrheit unverhohlen höre. Von Dir ist mir
nichts empfindlich, denn ich bin überzeugt daß Du es gut mit mir meinst.
Nun leb wohl, schreib bald u. viel von Dir Deinem treuen Freund

Adolph Henselt

[Von der Hand der Frau]

Und ich grüße schönstens, der eilige Mann hat's vergessen, schreiben
Sie uns bald u. recht viel, den innigsten Antheil an Allem nehme auch ich.

Rosalie

Schluß folgt

DER ERSTE SATZ VON BRAHMS' E-MOLL SYMPHONIE

EIN BEITRAG ZUR ERKENNTNIS MODERNER SYMPHONIK

VON WALTHER VETTER IN HALLE (SAALE)

Fortsetzung

Zweite Gedankengruppe (Takt 53—136)

Vorerst bildet der Gedanke



lediglich die markige, ja pompöse Einleitung der zweiten Gedankengruppe. Man dürfte wohl anfangs im Zweifel sein, ob die Terzen der horizontalen Linie auf das Urmotiv hindeuten sollen. Wir wollen die Frage gleich hier erledigen: Die Kontrapunkte der Holzbläser, Bratschen usw. in den Takten 57 ff haben zweifelsohne das Urmotiv in seiner ganzen melodischen Ausgestaltung zum Erzeuger. Man vergegenwärtige sich einmal jene Motivreihe (Takt 1 ff) in notengetreuer Wiedergabe derartig, daß sie eine fortlaufende abwärts gerichtete Linie ergibt:



und vergleiche dann diese Linie mit folgendem Kontrapunkt aus den Takten 57—58 (bei Kontrabässen und Fagotten):



man wird ohne weiteres zugeben, daß die Ähnlichkeit frappant ist und keinen Zweifel über die Herkunft des Kontrapunktes zuläßt. Nun gehe man einen Schritt weiter und beachte die Ähnlichkeit des Gedankens 12) mit dem Gedanken 14), eine Ähnlichkeit, die sich sowohl auf die melodische Linienführung als auf die Phrasierung (staccato) bezieht; nachdem man auf diesem Wege die Verwandtschaft von Fig. 13) und 14) einerseits und die von Fig. 12) und 14) andererseits festgestellt hat, ergibt sich der logische Schluß ohne weiteres, daß 12) und 13) ebenfalls verwandt sind — quod erat demonstrandum.

Der Gedanke 12) tritt zuerst unisono auf, und zwar bei Oboen, Klarinetten, Fagotten und 3. und 4. Horn; dies Unisono hebt das unmittelbar folgende Orchestertutti um so mehr hervor. Zu dieser tuttiartigen Stelle sei bemerkt, daß sie ein sehr zartes, gleichsam nur angedeutetes

Ritenuto verträgt, und das aus zwei Gründen: 1. um das Drastische der auf das zahme Unisono folgenden massig-harmonischen Instrumentierung desto wirkungsvoller zutage treten lassen zu können, und 2. um den jetzt folgenden, äußerst wichtigen zweiten Gedanken unserer Gruppe würdig, seiner Bedeutung entsprechend zu annoncieren. Wieviel ein diskret ausgeführtes Ritenuto der Absicht des Tondichters hier entgegenkommt, genau so viel schadet ihr ein leidiges Schleppen, weil da der einzigartige rhythmische Schwung des Tongebildes unrettbar verloren ginge.

Beim Beginn des zweiten Gedankens erkennen wir sofort, welche Bewandnis es mit dem „Fis-dur“ der Takte 53—57 hatte: Diese scheinbare Tonart stellt weiter nichts dar als die Dominante von H- $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, und zunächst wird denn auch ein h-moll festgestellt durch folgende von den Violoncelli und vom 1. und 2. Horn intonierte Melodie:



Fig. 15) stellt den Vordersatz des zweiten Gedankens dar. Die Melodie des Nachsatzes ist den Geigen anvertraut, sie (Takt 65—73) entspricht in ihrer Ausdehnung dem Vordersatz vollkommen und weicht nur melodisch gering ab: im dritten Takt des Nachsatzes erfolgt eine Steigerung dadurch, daß die Melodie ohne weiteres einen Ton höher hinaufgetrieben wird; ferner weist der Schlußtakt eine melodische Variante auf (auch der Stufengang wird durch die Melodieänderung ein von dem des Vordersatzes verschiedener): lauter kleine, unscheinbare Nebendinge, die gleichwohl dem Ganzen dienen, indem sie ihm den Reiz der Abwechslung verleihen.

Von den Kontrapunkten dieses Gedankens ist bereits gesprochen worden. Sie halten den Zusammenhang mit dem großen einen Gedanken des Satzes aufrecht, sie verhindern durch ihre unabweisbare, darum aber doch nicht aufdringliche Verwandtschaft mit dem Urmotiv ein Zerbröckeln der Form, trotzdem der neue Gedanke, den sie kontrapunktieren, in seiner Struktur wesentlich von allem bisher Dagewesenen abweicht. So ist der Anfang des Gedankens etwas im Rahmen unseres Satzes ganz Neues, er hat etwas ausdrucksvoll Pathetisches und ist gewissermaßen ein gedehnter Auftakt.

Man beachte in den Takten 58 und 62, besonders aber in Takt 60 die Flöten und Klarinetten: sie geben an diesen Stellen aufs deutlichste das Urmotiv wieder, und der Effekt ist gerade durch die ostentative Isoliertheit dieser Stellen um so eindringlicher.

Der Nachsatz des zweiten Gedankens ist sehr voll — aber nicht dick — instrumentiert, der Ausdruck des Orchesters hebt sich hier zu großer glanzvoller Klangsönheit. Diese Steigerung erreicht in Takt 73 (Trugschluß!) einen Höhepunkt; den neuen Abschnitt markiert der Einsatz der Trompeten.

Auf der VI. Stufe von h-moll ertönt Gedanke 12, und zwar wird aus ihm eine regelrechte achttaktige Periode gebildet, die von Takt 73—80 reicht. Hier tritt die wichtige konstruktive Aufgabe dieses Gedankens, von der oben andeutend gesprochen wurde, zum erstenmal klar zutage. Er schafft nämlich die organische Verbindung zwischen dem h-moll und H-dur Thema der zweiten Gedankengruppe. Organisch ist die Verbindung deshalb, weil er ja kraft seiner Verwandtschaft mit dem Urmotiv die gegebene Fortsetzung bildet zu dem ebenfalls aus jenem Motiv hergeleiteten Kontrapunkt der Takte 57 ff. Der Gedanke erfüllt aber seine Aufgabe nicht ganz selbständig, sondern verschmilzt zu dem Zwecke mit einer neuen aus dem Urmotiv gebildeten Melodielinie zu einer höheren Einheit. Diese Linie finden wir in den Takten 80—87:



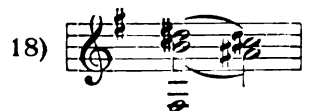
Man möge nicht eine starke Zumutung in der Behauptung finden, daß Fig. 16 eine aus dem Hauptmotiv gebildete Reihe sei. Brahms selbst behauptet es nämlich, und er ist selbstverständlich absolut kompetent. Er hat nämlich die Reihe 16 in jener uns bereits bekannten „durchbrochenen“ Art instrumentiert, indem er die einzelnen Motive, welche die Reihe ausmachen, regelmäßig abwechselnd dem Streich- bzw. dem Holzbläserkörper anvertraut. Wenn diese Instrumentierungsweise hier in Fig. 17 wiedergegeben wird, so wird sicher schon der bloße optische Eindruck manchen Zweifler bekehren:



Wir sind allen diesen Erscheinungsformen des Motivs schon begegnet (vgl. Fig. 8e, 1a, 1c, 3). Nun aber höre man sich die Takte 80—87 aufmerksam an und staune über die fabelhafte Gestaltungskraft Brahms', der hier mit durchaus bekanntem Material lediglich durch das Raffinement der Instrumentierung, Phrasierung und Rhythmik ein unseren Ohren völlig neues Klanggebild schafft! Jedenfalls gewinnen wir nunmehr die Erkenntnis, daß es einem neuen großen Ereignis entgegengeht, denn wozu sonst die breite Überleitung mit dem Aufwand so großer Mittel?

Und in der Tat gilt es, zwei von Natur aus entgegengesetzte Pole aneinanderzuschmieden — d. h., das Ereignis ist dieses: während in dem Satz bisher nur der Mollton herrschte, gehen wir jetzt dem ersten Dur entgegen! Das ist im Zusammenhang der bisher dargestellten Geschehnisse etwas Außerordentliches. Brahms hat auf die übliche Paralleldurtonart verzichtet, er hat auf den Mollton ein ganz ungewöhnliches Gewicht gelegt. Jetzt treiben die Ereignisse dem sonnigen Dur entgegen — und das soll eben in ungewöhnlicher Pracht auf den Plan treten, um dadurch das Außerordentliche des Ereignisses recht zu betonen.

Die geschilderten Vorgänge (Takt 73—87) münden (Takt 87) auf der V. Stufe von — — nun, wir ahnen es: von H-dur:



aber diese Tonart bricht nun nicht plötzlich herein, wie man wohl annehmen könnte, sondern Brahms läßt die Spannung in wirkungsvollster Weise noch immer anwachsen, indem er zunächst wieder zu dem uns bereits vertrauten Mittel der Stufenschonung greift: über nicht weniger als fünf Takte spannt er die Dominante aus — man beachte das Drängen der Geigen und das unaufhörliche hartnäckige Nachschlagen des Grundtons Fis in den Kontrabässen und vier Hörnern, sowie die nolens volens nachschlagenden Fis der anderen Streicher, denen sie sich erst nach zwei Takten zu entziehen wissen —, und in dem Augenblick, da die Entspannung erfolgen soll (vgl. die charakteristische „f“-Bezeichnung in Takt 91!), kracht eine VI. Stufe herein und scheint allen Anstrengungen der vorhergehenden Entwicklung Hohn zu sprechen; aber die Extreme berühren sich

ist nur noch einiges Ergänzende zu sagen. Seine überwiegend diatonische Natur ist für uns nicht mehr überraschend, und auf dem Wege logischer Entwicklung gelangt Brahms von seinem allerersten Thema, das aus den aufeinanderfolgenden Tönen von Akkorden konstruiert war, über diatonische Linien nun endlich auch zu einigen chromatischen Nüancen. Und während noch dem zweiten Gedanken der zweiten Gruppe (Takt 57—73) Septimen-, Quinten- und Quartensprünge die charakteristische Physiognomie geben, gelangt im dritten Gedanken unbeschadet vereinzelter unwesentlicher Sprünge die geschmeidige Tonleiter zur Herrschaft. Das ist selbstverständlich kein Zufall, sondern weiser Zweck des schaffenden Künstlers; der Interpret musikalischer Werke muß solche zweckvolle Architektonik beim Vortrag entsprechend zum Ausdruck, zur Wirkung bringen — dazu gehört freilich, daß er besagte Architektonik selbst erst erkannt und in ihrer Bedeutung für den Gesamtbau begriffen hat. — Wie konsequent Brahms hier das Prinzip der z. T. mit Chromatik versetzten Diatonie ausbaut, beweisen vor allem auch die Kontrapunkte im Streichkörper und in den Fagotten. Während wir noch für die Kontrapunkte des zweiten Gedankens die nahe Verwandtschaft mit der akkordischen Urmotivreihe feststellten, finden wir in unseren jetzigen Kontrapunkten jede Erinnerung an das Anfangsmotiv ausgelöscht (es sei denn, daß man sie in den vertikalen Terzen suchte, was aber in der neuen Umgebung kaum angeht; solche Terzen kommen überall vor). Man beachte bei den Kontrapunkten Fig. 21 auch die pikante Verquickung des staccato der Streicher mit dem legato der Fagotte — dieses kann nicht weich gebunden genug (*quasi legatissimo*), jenes nicht spitz genug sein:

21)

Viol. u. Br.

Fagotte

Der innige Nachsatz des dritten Gedankens (Takt 95—106) verklingt in ungemein poetischer Weise (Takt 99 ff.). Die erste Oboe stimmt den Abgesang an, aber sie würde wohl nicht all zu früh zur Ruhe kommen, wenn

nicht — eine hochgeniale kompositionstechnische Leistung Brahms'! — 1. Flöte und 1. Horn ihr den Melodiefaden zerrissen! In Takt 103 setzt die Flöte nämlich auf die Linie der Oboe



ein Motiv, welches einen Teil dieser Linie darstellt, aber ausdrücklich (vgl. die Bogenartikulation!) als selbständiges Motiv gelten will:



Durch dieses Verfahren, das sich in den Takten 105—106 wiederholt, wird die Einheit des Oboengesanges natürlich empfindlich gestört. Damit aber nicht genug, kommt das 1. Horn der 1. Flöte zu Hilfe, indem es ein anderes und noch raffinierteres Mittel anwendet. Während die Flöte einen Melodieteil der Oboe zerreißt und ihn dadurch in seiner Einheit schädigt, ihm seine ästhetische Wirkung raubt, schließt das Horn die sinngemäß getrennten Melodieteile der Oboe



gewaltsam auf diese Weise zusammen



und nimmt den Melodiegängen der Oboe so gewissermaßen ihren Sinn. Den vereinten Angriffen erliegt der Gesang, den die Oboe noch so gern weitergesponnen hätte. Mit anderen Worten: Brahms motiviert das Ende unseres dritten Gedankens sehr sorgfältig. Warum tut er das? Nun — er will uns sagen, daß wir am Ende des ersten Teiles unseres Satzes angekommen sind.

Ja, sind wir das denn wirklich? Wird nun der Teil wiederholt, oder beginnt die Durchführung? Keins von beiden — aber was nun noch kommt, ist lediglich Nachspiel, Coda, gewissermaßen ein feierliches „Sela“ aus dem Munde des Schöpfers. (Man könnte den Teil Takt 107—136 getrost eine Miniaturdurchführung heißen, aber erstens fehlen ihm doch

wohl noch einige Merkmale einer solchen, und zweitens würden wir dadurch bloß unnötig die Begriffe verwirren, da die eigentliche große Durchführung zweifellos erst später beginnt; bleiben wir also bei dem Namen „Coda“.)

Bedeutungsvoll leitet ein *pianissimo*-Paukenwirbel das Ende des ersten Teiles ein, und ebenfalls ganz leise — fast wie eine Vision — schwebt der eigentliche Schlußgedanke darüber hin:



Der Inhalt der Coda wird bestritten von einer Kombination dieses Gedankens mit dem der Figur 12. Wir werden auch hier wieder die Bemerkung machen, daß die konstruktive Aufgabe des Gedankens 12 darin besteht, die organische Verbindung zwischen den Wiederholungen des neuen Gedankens zu schaffen. Wie wir wissen, leitet sich der Gedanke 12 vom Urmotiv her; daß er in seiner jetzigen Erscheinung etwas variiert ist, kann an jener Tatsache nichts ändern. In den Takten 73 ff. war er eine organische Fortsetzung des Vorhergehenden zu nennen, weil er die Assoziation des Kontrapunktes in den Takten 57 ff. weiterführte. Daher werden wir nun auf die Idee gebracht, in den Takten, welche der jetzigen Wiederkehr des Gedankens vorausgehen — und diese bilden eben die Linie 23a —, nach eben einer Assoziation mit dem Urmotiv zu forschen. Und da fällt es uns nicht schwer, gleich im Anfang des Ganges das Urmotiv zu erkennen:



besonders aufschlußgebend ist die Pause vor Beginn des Ganges (das GIs der Violoncelli erschwert das Problem nur scheinbar: 1. ist es nicht Melodie-, sondern Baßton — vgl. die Kontrabässe — und 2. könnte es evtl. mit dem vorhergehenden A-is zu einem Motiv, und zwar zum — Urmotiv verschmelzen!).

Wir haben mit gutem Grunde so ausführlich die Methode aufgedeckt, vermittelt deren wir diese Motivassoziation konstatieren. Es sei nachdrücklichst darauf hingewiesen, daß wir nicht in der Lage sind, in der Reihe 23a) eine ununterbrochene Folge des Urmotivs a priori zu erkennen; die Erfahrung hat uns aber die Bedeutung des Gedankens 12 gelehrt, sie hat uns ferner gelehrt, wie mannigfaltige melodische Konstruktionen jenes Urmotiv als zeugende Kraft haben können — nun dürfen wir also a posteriori jene Motivassoziation auch der Melodie 23a) zuerkennen. Jene Musikfreunde mögen sich daher nicht ein mangelndes Kunstverständnis vorwerfen, welche die hier aufgedeckten Beziehungen noch niemals heraus-

gehört haben; solch Hören ohne weiteres zu verlangen, wäre unbillig. Jedem aber wird die Brahms'sche Musik immer Neues, immer Herrlicheres zu sagen haben, der sie nach den hier skizzierten Richtlinien durchforscht.

In den Takten 107 ff. ist der Stufengang beachtenswert: Takt 107—110 in $H_{\text{moll}}^{\text{dur}}$ \sharp , \flat VI. \sharp^7 , die II. dürfen wir ergänzen (nach dem künstlerischen Prinzip der Abbreviation¹⁾) ist sie gewissermaßen übersprungen), Takt 110—111 V., 112 I. \sharp^3 und 114 \sharp IV. \sharp^7 ; wir haben also wieder einmal eine harmonische Inversion vor uns, die bis Takt 116 reicht und den gedanklichen Kern unseres Schlußsatzes eng an seine Wiederholung kettet, die Aufgabe des Gedankens 12 also wesentlich erleichtert.²⁾ Dieselbe invertive Erscheinung finden wir wieder in den Takten 117 ff., wo die eigentliche horizontale Ausgestaltung des Gedankens 12 stattfindet. Die Stufenfolge

ist da diese: Takt 117 \sharp VI. \sharp^5 , \flat^5 , 118 II. \sharp^7 , 119—120 V., 121 I. \sharp^3 . Was sagt uns dieses quintale Fallen der Stufen? . . Der erste Teil des Satzes hat seinen Kreislauf erfüllt, das von der Natur gewollte Schicksal einer jeden biologischen Erscheinung — Anfang und Ende, Geburt und Tod — findet wieder einmal seine Erfüllung: daher die Inversion, dies Spiegelbild der von der Natur vorgebildeten quintalen Beziehung der Harmonieen nach oben. Die nach oben gerichtete, dem Willen der Natur noch vollkommener entsprechende quintale Entwicklung der Stufen fand hier keine Anwendung, weil der Komponist offenbar auf das Moment der Spannung nicht verzichten wollte, welches in der Inversion beschlossen liegt. Diese Spannung ist ursprünglich rein harmonischer Natur, sie strahlt aber hinüber in das mit dem Harmonischen untrennbar verknüpfte Formale, d. h. hier so viel als: sie macht uns begierig auf die kommenden Ereignisse der — Durchführung.

Ehe diese aber beginnt, erfüllt unsere „Coda“ noch eine positive Aufgabe. Sie läßt den Gedanken 12 sich dehnen und recken zu seiner endgiltigen Gestalt, in der er dann auch fähig ist, in der Durchführung seinen Mann zu stehen. Er, der ursprünglich eine Ausdehnung von knapp fünf Takten hat, ist jetzt aufs Dreifache dieser Länge angewachsen. Die staccato-Triole behauptet mit kolossaler Energie das Feld, scharfe Akzente auf den leichten Taktteilen vermehren die Erregtheit, die Fanfare des Sechszehntel-Auftaktes schmettert in Trompeten und Hörnern, die durch Oboen und Flöten in der Höhe glanzvoll verstärkt sind — alles drängt fieberhaft erregt vorwärts.

¹⁾ Vgl. Schenker, a. a. O., § 6.

²⁾ Nähere Begründung bei Schenker, a. a. O., § 16.

Doch damit nicht genug! In Takt 125 geschieht etwas Neues, Unerwartetes! Das Urmotiv in melodisch einfachster Gestalt erscheint im Fanfarenrhythmus bei Bässen, Violoncelli und Fagotten, und zwar bereits dynamisch äußerst nachdrücklich. Und dieses Motiv bildet nunmehr eine elf Takte lange Reihe (Takt 126—136)! In den Takten 127—129 sind die *sf*-Zeichen von größter orientierender Bedeutung: sie markieren jedesmal den Anfang des Urmotivs. Im selben Sinne beachtenswert ist die Stellung der *ff*-Bezeichnung beim letzten Viertel des 129. Taktes. Im übrigen bedeutet eine Steigerung bis zum Fortissimo bei Brahms stets etwas ganz Außerordentliches. — Hier ist die neu gewonnene Urmotivreihe:



Die harmonische Antizipation in den Takten 133—134 steht hier natürlich im Dienste des Urmotivs, d. h. sie verstärkt und vertieft dessen Wirkung aufs elementarste.

So endigt dieser erste Teil des Satzes in der höchsten Blüte seiner Kraft. Es ist fast wie eine Apotheose des Urmotivs, was wir erleben. — Wir haben für die scheinbar neuartigsten Bildungen die Verwandtschaft mit jenem Motiv nachgewiesen. In der Koda war nun alles darauf angelegt, die Stellung dieses Motivs endgültig zu festigen, um es schließlich unter Aufbietung aller Kräfte zu gewaltigster Wirkung zu bringen. Wir wissen jetzt, woran wir sind. Wir kennen die zeugende Kraft, die dem gesamten symphonischen Gebilde des ersten Satzes von Brahms' e-moll Symphonie zugrunde liegt und ihm Physiognomie und Leben verleiht. Was in der Durchführung kommen wird, ahnen wir. Die weitere Ausgestaltung des einen Motivs. Freilich dünkt es uns wohl fast ein Rätsel zu sein, wie der Künstler dem Motiv noch weitere Seiten abgewinnen will. Einer Durchschnittsbegabung wäre solche Ausgestaltung auch einfach unmöglich. Brahms aber hat bisher gezeigt, daß er im höchsten Sinne ein Auserwählter ist.

Ein allmächtiger Schöpfer formt aus dem Nichts das All. Brahms, der künstlerische Schöpfer, formt eine Welt aus zwei Tönen:



Schluß folgt

ETWAS ÜBER OPERNLEXIKA

VON FRANZ STIEGER IN WIEN

Größere Opernlexika, enthaltend Verzeichnisse der musikdramatischen Produktion, existieren bekanntlich drei. Den Beginn machte Clément-Larousse mit dem „Dictionnaire lyrique“ 1869 mit Supplementen bis 1904; ihm folgte 1885 Dr. Hugo Riemanns „Opern-Handbuch“ mit Nachtrag 1893 und zuletzt 1903 Dassori mit „Opere e Operisti, Dizionario lirico musicale“. Das Erscheinen dieser drei Lexika sowie die im Jahre 1909 von John Towers beabsichtigte Herausgabe (ob verwirklicht, ist mir nicht bekannt) eines „Dictionary-Catalogue of 28015 Operas and Operettas“, legt zweifellos dar, daß in musikwissenschaftlichen Kreisen das Bedürfnis vorhanden ist, sich über die Aufführungsdaten der musikdramatischen Arbeiten dieses oder jenes Autors, sowie über die etwaige Behandlung eines und desselben Stoffes oder auch Librettos durch verschiedene Autoren möglichst rasch informieren zu können. So vieles nun auch die genannten drei Opernlexika bieten, jene Vollständigkeit, die bei Ausnutzung des diesfällig verfügbaren Materials zu erzielen war, ist bei keinem vorhanden und demnach begreiflich, daß es viele Lücken auszufüllen geben würde.

Das umfangreichste, nämlich Clément-Larousse's Dictionnaire, gibt der Hauptsache nach eigentlich nur über die französische Opernliteratur einen vollkommeneren Überblick und teilweise einen solchen über die neuere Opernliteratur überhaupt; in Hinsicht auf die ältere Opernliteratur anderer Nationen bringt dieses Lexikon aber im Hauptwerk nur einen Auszug der in Fétis' „Biographie universelle des musiciens“ spärlich und häufig mit unrichtigen Aufführungsdaten verzeichneten Werke, in den Supplementen aber keinerlei Nachträge, welche die Irrtümer berichtigen und die zahlreichen Werke verzeichnen würden, die noch einzureihen wären. Dassori stützt sich in seinem Dizionario fast in allem auf Clément-Larousse und behält alle dortigen Irrtümer im guten Glauben bei. Riemanns Opern-Handbuch berichtigt so manche irrigen Angaben des Clément-Larousse'schen „Dictionnaire lyrique“ und zitiert auch mehr Werke als dieses und Dassori; es sind aber nun schon 25 Jahre seit dem Erscheinen des Hauptwerkes und 21 Jahre seit dem des Nachtrags verflossen, und es hat sich während dieser Zeit — abgesehen von dem jährlichen Zuwachs an musikalisch-dramatischen Werken — als Ergebnis musikwissenschaftlicher Forschungen und eifriger Sammelarbeit ein so bedeutendes Material angehäuft, daß eine Neuauflage des Opern-Handbuchs wohl mit der Zitierung der doppelten Anzahl Werke zu rechnen hätte.

Es erscheint sonach begreiflich, daß in den sich hierfür interessierenden Kreisen das Verlangen nach einem möglichst vollständigen Opernlexikon

laut geworden ist, und daß — basierend auf diesem Umstand — Hugo Riemann im vorigen Jahre ernstlich an die Herausgabe eines derartigen Werkes in Gemeinschaft mit dem Schreiber dieser Zeilen dachte. Die Sache war auch bereits so weit gediehen, daß der bezügliche Prospekt durch den Verlag Max Hesse in Leipzig zur Verteilung gelangte. In diesem Prospekt wurden die Interessenten eingeladen, ihre Bereitwilligkeit zur Förderung des Unternehmens kundzutun; da sich jedoch nicht — wie erwartet wurde — eine die Rentabilität des Unternehmens garantierende Anzahl Subskribenten meldete, wurde aus der Sache nichts.

Den im Prospekt genannten beiden Herausgebern steht ein äußerst reichhaltiges Material zur Verfügung, da das bezügliche Manuskript derzeit bereits ein Verzeichnis von weit über 50000 musikdramatischen Arbeiten sowie von Oratorien und Kantaten umfaßt, geordnet einesteils in alphabetischer Ordnung der Komponisten mit chronologischer Angabe der Werke, anderen-teils in alphabetischer Ordnung der Titel der Werke mit Angabe der Komponisten, Textdichter, Zeit, Ort und Theater der Aufführung. Die Veröffentlichung des Manuskriptes würde daher gewiß dem Zweck dienen, ein möglichst vollständiges Repertorium der musikdramatischen Literatur weiteren interessierten Kreisen zu bieten. Ich möchte nun die Richtigkeit dieser Behauptung den sich für die Sache Interessierenden durch einige Beispiele klarlegen, wie sich solche am besten aus einem Vergleich einzelner im Manuskript enthaltenen Angaben mit jenen der vorhandenen Opernlexika ergibt.

Da Clément-Larousse's „Dictionnaire lyrique“ das umfangreichste Opernlexikon ist, in Eitners Quellenlexikon auch als das noch immer brauchbarste Nachschlagewerk bezeichnet wird, so ziehe ich dieses zum Vergleich heran.

I. In erster Linie beziehe ich mich auf die Vertonung der Texte Metastasios, des meistkomponierten und berühmtesten Librettodichters Italiens. Da es zu weitläufig wäre, für jedes einzelne Libretto detailliert darzustellen, wie sich das Vergleichsergebnis entwickelt, so geschieht dies nur für das ersterschienene große Libretto „Didone abbandonata“, und zwar in tabellarischer Form, während bezüglich der übrigen einzelnen Libretti nur die Gesamtzahl der Kompositionen, wie sie im Manuskript bzw. bei Clément-Larousse zitiert sind, verzeichnet wird.

Siehe Beilage A, aus der zu entnehmen ist, daß das Manuskript 1248, Clément-Larousse aber nur 526 Kompositionen Metastasio'scher Libretti, also um 722 Werke weniger als das Manuskript verzeichnet.

II. In zweiter Linie führe ich diverse Komponisten mit der im Manuskript und bei Clément-Larousse angegebenen Anzahl Opern an. Siehe Beilage B, S. 99, wonach das Manuskript 4099, Clément-Larousse jedoch hiervon nur 1978, also um 2121 Werke weniger zitiert.

III. Die ad II (Beilage B, S. 98/99) verzeichneten Komponisten sind zum großen Teil Italiener. Um nun zu zeigen, daß nebst den schon dort angegebenen deutschen Komponisten noch andere solche nicht weniger stiefmütterlich bei Clément-Larousse behandelt werden, wird der Vergleich noch auf die Komposition von Texten Goethes, Körners und Kotzebues ausgedehnt.

Siehe Beilage B, S. 99, wonach:

1. Goethes 4 Texte im Manuskript mit 61, bei Clément-Larousse mit 26 Kompositionen, d. h. um 35 weniger vertreten sind;
2. Körners 4 Texte im Manuskript mit 39, bei Clément-Larousse mit 9 Kompositionen, d. h. um 30 weniger vertreten sind;
3. Kotzebues 15 Texte im Manuskript mit 115, bei Clément-Larousse mit 30 Kompositionen, d. h. um 85 weniger vertreten sind.

Erwähnenswert dürfte noch sein, daß das Manuskript eine große Menge von auf deutschen Höfen und in deutschen Städten Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts aufgeführten deutschen Singspielen sowie zahlreiche Opern unbekannter Komponisten verzeichnet, von denen Clément-Larousse keinerlei Notiz nimmt.

Vergleichende Zahlen in Beziehung auf die neuere und neueste Opernliteratur will ich — so sehr auch diese zugunsten des Manuskripts ausfallen würden — nicht aufstellen, um die Geduld des Lesers nicht weiter zu ermüden; geben doch die vorstehenden ad libitum herangezogenen Beispiele genügend darüber Aufschluß, was ein Opernlexikon auf Grundlage dieses Manuskripts bieten würde. Jedenfalls dürfte ein so reichhaltiges, geordnet vorliegendes Material für diesen Zweck anderswo kaum vorhanden sein; dieser Umstand berechtigt wohl zu der Anschauung, daß die Herausgabe eines derartigen Opernlexikons in den von dem gebotenen Inhalt entsprechend verständigten Interessentenkreisen besonderen Anklang finden würde und der Verleger bei diesem Unternehmen wohl keinerlei Risiko auf sich zu nehmen hätte.

„Didone abbandonata“
Operntext von P. Metastasio

Beilage A

Verzeichnis der im Manuskript zitierten Kompositionen		Verzeichnis der in Clément-Larousse's Dictionnaire lyrique zitierten Kompositionen	
No.	Name des Komponisten, Ort und Zeit der Uraufführung	No.	Name des Komponisten, Ort und Zeit der Uraufführung
1	Dom. Sarri, Neapel 6. 1. 1724, t. S. Bartolom.	1	B. Galuppi, Neapel 1724
2	Tom. Albinoni, Venedig Carn. 1725, t. Cassiano	2	T. Albinoni, Rom 1725
		3	Aless. Scarlatti, Rom 1724
3	? , Florenz Carneval 1725, t. Pergola		Fehlt
4	N. A. Porpora, Reggio d'Emilia 5. 1725, t. Publico	4	N. A. Porpora um 1742
			Komponist unrichtig Ort unrichtig Falsch, A. Scarlatti hat keinen Operntext von Metastasio komponiert; ist also zu [streichen] Aufführungsdaten unrichtig

Verzeichnis der im Manuskript zitierten Kompositionen		Verzeichnis der in Clément-Larousse's Dictionnaire lyrique zitierten Kompositionen		
No.	Name des Komponisten, Ort und Zeit der Uraufführung	No.	Name des Komponisten, Ort und Zeit der Uraufführung	Nach dem Manuskript erforderliche Richtigstellung nebenstehender Daten
5	Leon. d. Vinci, Rom 1711 1726, t. delle Dame	5	L. d. Vinci, Rom 1730, t. delle Dame	Zeit unrichtig
6	Dom. Sarri (Neue Komposition), Venedig aut. 1730, t. S. Gio. Grisost.	6	Dom. Sarri, Venedig 1724, t. S. Bartol.	Zeit und Theater unrichtig
7	? , Florenz 26/12 1734, t. Pergola		Fehlt	
8	G. M. Schiassi, Bologna 31/5 1735, t. Formagliari	7	G. M. Schiassi, Bologna 1735	Fehlt Bezeichnung d. Theaters
9	G. A. Paganelli, Bayreuth 4 1738		Fehlt	
10	G. F. Brivio, Mailand 1 1739, t. Ducale		Fehlt	
11	G. B. Lampugnani, Padua 1739, t. Obizzi		Fehlt	
12	A. Bernasconi, Venedig Carn. 1741, t. S. Gio. Grisostom.	8	A. Bernasconi, München 1756	Ist nicht die Uraufführung
13	Bald. Galuppi, Modena Carn. 1741, t. Molza		S. No. 1, fehlt	
14	Hasse, Hubertsburg b. Dresden 7/10 1742	9	Hasse, Dresden 1742	Fehlt nähere Ortsbezeichnung
15	P. Scalabrini, Hamburg 12/8 1744		Fehlt	
16	A. Adolphi, Venedig Carn. 1747, t. S. Girolamo		Fehlt	
17	N. Jommelli, Rom 1 1747, t. Argentina		Fehlt	
18	Dav. Perez, Genua 26/12 1747, t. Falcone	10	D. Perez, Genua 1751	Zeit unrichtig, Theater fehlt
19	F. Bertoni, Venedig Carn. 1748, t. S. Girolamo		Fehlt	
20	N. Jommelli (Neue Komposition), Wien 1749, Hofburgtheater	11	N. Jommelli, Wien 1/45	Zeit unrichtig, Theater fehlt
21	E. R. Duni	12	Duni, um 1739	
22	A. Caputi		Fehlt	
23	D. M. B. Terradellas, Turin Carn. 1750, t. Regio		Fehlt	
24	A. G. Pampani, Vicenza Carn. 1751, t. d. Grazie		Fehlt	
25	G. Manna, Venedig Carn. 1751, t. S. Gio. Grisostom.	13	G. Manna, Venedig 1751	Fehlt Bezeichnung d. Theaters
26	A. M. Mazzoni, Bologna 26/12 1751, t. Formagliari		Fehlt	
27	G. Scolari, Barcelona 30/5 1752		Fehlt	
28	G. B. Lampugnani (Neue Komposition), Neapel 20/1 1753, S. Carlo		Fehlt	
29	L. V. Ciampi, London 1754, Hay Market	14	L. V. Ciampi, London 1754	Fehlt Bezeichnung d. Theaters
30	T. Traetta, Venedig aut. 1757, t. S. Moisè	15	T. Traetta, Parma 1764	Ist nicht die Uraufführung
31	Fr. Arsja, Petersburg bei Hofe		Fehlt	
32	Gius. Brunetti, Siena 1759		Fehlt	
33	? , Florenz aut. 1759, t. Pergola		Fehlt	
34	Gius. Sarti, Kopenhagen 1762, Königl. Theater	16	G. Sarti, Venedig 1767	Uraufführung früher
35	N. Jommelli (Neue Kompos.), Stuttgart 11/2 1763		Fehlt	
36	G. Colla, Genua Carn. 1765, t. S. Agostino	17	Colla, Turin 1773	Ist nicht die Uraufführung
37	J. G. Schwanberg, Braunschweig 1765, Hofth.	18	Schwanberg, Braunschweig 1765	
38	F. Zanetti, Livorno 1766, t. S. Sebastiano	19	Zanetti, Livorno 1766	Fehlt Bezeichnung d. Theaters
39	B. Galuppi (Neue Kompos.), Petersburg 9/5 1766		Fehlt	
40	A. Boroni, Prag 1767, Neues Theater		Fehlt	
41	Ign. Celoniat, Mailand 26/12 1769, t. Ducale		Fehlt	
42	Nic. Piccinni, Rom 8/1 1770, t. Argentina	20	N. Piccinni, Neapel um 1767	Ort und Zeit unrichtig
43	G. Insanguine, Neapel 20/1 1770, t. S. Carlo		Fehlt	
44	G. Fr. de Majo, Venedig Carn. 1770, t. S. Benedetto	21	Majo, Neapel um 1769	Ort und Zeit unrichtig
45	Mortellari m. A., Florenz aut. 1772, t. Pergola	22	Mortellari, Neapel 1771	Ort und Zeit unrichtig
46	Anfossi, Venedig 1 1775, t. S. Moisè	23	Anfossi, Neapel 1785	Ort und Zeit unrichtig
47	D. Mombelli, Crescentino 1775	24	Mombelli, Crescentino 1775	
48	J. Schuster, Neapel 20/1 1776, t. S. Carlo	25	Schirer, Neapel 1776	Name d. Komponisten unricht.
49	B. Ottani, Forlì 1780	26	Ottani, Forlì um 1780	
50	G. Astaritta, Pressburg 1780		Fehlt	
51	Fr. Piticchio, Braunschweig 1783, Hoftheater	27	Piticchio, Braunschweig 1780	Zeit unrichtig
		28	P. Guglielmi, Venedig 1785	Diese Aufführung läßt sich nicht nachweisen, wie überhaupt nicht eine Oper dieses Titels von P. Guglielmi; ist also zu streichen

Verzeichnis der im Manuskript zitierten Kompositionen		Verzeichnis der in Clément-Larousse's Dictionnaire lyrique zitierten Kompositionen		
No.	Name des Komponisten, Ort und Zeit der Uraufführung	No.	Name des Komponisten, Ort und Zeit der Uraufführung	Nach dem Manuskript erforderliche Richtigstellung nebenstehender Daten
52	G. Andreozzi, Petersburg, Th. Eremitage 1784		Fehlt	
53	G. Gazzaniga, Vicenza est 1787, t. Eretenio	29	Gazzaniga, Venedig 1787	Ort unrichtig
54	L. Kozeluch um 1790.	30	L. Kozeluch, Wien um 1795	
55	G. Paisiello, Neapel 4.11 1794, t. S. Carlo	31	Paisiello, Neapel um 1792	Zeit unrichtig, Theater fehlt
56	Vinc. Federici, London 1796, Kings-Theater	32	V. Federici, London um 1794	" " " "
57	S. Marino, Oporto 1798		Fehlt	
58	Val. Fioravanti, Rom 9.6 1810, t. Valle		Fehlt	
59	F. Paer, St Cloud b. Paris 1810	33	Paer, Paris b. Hof 1810	
60	S. Mercadante, Turin Carn. 1822, t. Regio	34	S. Mercadante, Turin 1823	Zeit unrichtig, Theaterbez. fehlt
61	K. G. Reißiger, Dresden 24.1 1824, Hoftheater	35	Reißiger, Dresden 1823.	" " " "

Da No. 3 und 28 zu streichen sind, reduziert sich die Anzahl der Kompositionen dieses Textes von 35 auf 33
Die Anzahl der gegenüber dem Manuskript fehlenden, d. h. nicht verzeichneten Kompositionen dieses Textes beträgt 61 — 33 = 28

Nachstehende Übersicht enthält sämtliche Libretti Metastasios und die Anzahl der Kompositionen dieser Libretti, wie sie im Manuskript für das Opernlexikon und wie sie in Clément-Larousse's Dictionnaire lyrique verzeichnet sind

Titel der Libretti	Anzahl der verzeichneten Kompositionen des Libretto im			Titel der Libretti	Anzahl der verzeichneten Kompositionen des Libretto im		
	Manuskript	Dict. Cl.-Lar.	Es fehlen somit in Cl.-L. der Anzahl nach an Kompos.		Manuskript	Dict. Cl.-Lar.	Es fehlen somit in Cl.-L. der Anzahl nach an Kompos.
Didone abbandonata	61	33	28	Übertrag	755	372	383
Siface (auch als „Viriarte“ komponiert)	13	8	5	Temistocle (auch als „Artaserse Longimano“ kompon.)	21	9	12
Siroe	37	16	21	Zenobia	27	9	18
Catone in Utica	31	18	13	Attilio Regolo	5	4	1
Ezio	45	25	20	Ipermestra	25	18	7
Semiramide riconosciuta	46	25	21	Antigono	45	18	27
Alessandro nelle Indie (auch als „Poro“ und „Cleofide“ komponiert)	77	35	42	Il Re Pastore	24	11	13
Angelica e Medoro	5	—	5	L'Eroe Cinese	18	9	9
Artaserse	81	41	40	Nitteti	29	20	9
Demetrio	50	18	32	Il trionfo di Clelia	10	8	2
Adriano in Siria	64	26	38	Romolo ed Ersilia	2	1	1
Issipile	24	13	11	Ruggiero	2	2	—
Olimpiade	59	33	26	La contesa de Numi	3	1	2
Demofonte	68	34	34	Enea negli Elisi	1	—	1
La Clemenza di Tito	45	19	26	L'asilo d'amore	7	3	4
Achille in Sciro	29	16	13	Le grazie vendicate	2	1	1
Ciro riconosciuto	20	12	8	Il Palladio conservato	4	1	3
				Il sogno di Scipione	9	—	9
				Il Parnasso accusato e difeso	3	2	1
Fürtrag	755	372	383	Fürtrag	992	489	503

Titel der Libretti	Anzahl der verzeichneten Kompositionen des Libretto im		Es fehlensomit in Cl.-L. der Anzahl nach an Kompos.	Titel der Libretti	Anzahl der verzeichneten Kompositionen des Libretto im		Es fehlensomit in Cl.-L. der Anzahl nach an Kompos.
	Manuskript	Dict. Cl.-Lar.			Manuskript	Dict. Cl.-Lar.	
Übertrag	992	489	503	Übertrag	1047	510	537
La Pace fra la virtù e la bellezza	4	—	4	Il parnasso confuso	1	—	1
Astrea placata	8	1	7	Il trionfo d'amore	1	1	—
Il natale di Giove	4	3	1	La corona = Tributo de rispetto e d'amore	2	1	1
L'amor prigioniero	8	1	7	Partenope	1	1	—
Il vero omaggio	2	2	—	La danza	9	1	8
La rispettosità tenerezza	1	—	1	Augurio de felicità	2	—	2
La Gara	1	—	1	Il quadro animato	1	—	1
L'isola disabitata	16	10	6	La Passione di Gesù Cristo	40	2	38
L'innocenza giustificata	1	1	—	Santa Elena al Calvario	13	1	12
Il sogno	1	—	1	La morte d'Abele	22	2	20
Alcide al bivio	6	2	4	Giuseppe riconosciuto	27	3	24
L'inverno	1	—	1	La Betulia liberata	26	2	24
Atenaide	1	1	—	Isacco, figura del Redentore	26	—	26
Egeria	1	—	1	Gioas, re di Giuda	30	2	28
Fürtrag	1047	510	537	Summe	1248	526	722

d. h. mehr
als 135%
fehlen

Beilage B

II. Verzeichnis der von nachbenannten Komponisten im Manuskript beziehungsweise () in Clément-Larousse's Dictionnaire lyrique zitierten Anzahl Opern

Abos (Avossa) 19 (7) — Accorimboni 10 (2) — Adolfati 11 (4) — Agostini P. S. 6 (1) — Alessandri 32 (23) — Andreozzi 45 (23) — Anfossi 76 (47) — Araja 23 (12) — Arena 9 (4) — Astaritta 37 (19) — Auletta 13 (4) — Aurisicchio 7 (1) — Bernabei 22 (7) — Balducci 9 (5) — Bernardini 32 (19) — Bernasconi 22 (17) — Bertoni 45 (32) — Bianchi 70 (40) — Bondineri 17 (9) — Bonno 18 (8) — Borghi 23 (9) — Boroni 24 (12) — Brivio 8 (2) — Broschi 10 (2) — Brunetti A. 16 (6) — Brusa 9 (3) — Bononcini G. B. 36 (18) — Bononcini M. A. 22 (7) — Calegari 18 (3) — Capranica 8 (2) — Cavo 26 (14) — Chiochetti 6 (1) — Chintzer 7 (0) — Ciampi L. V. 23 (6) — Cocchi 42 (26) — Colla 12 (3) — Conforti 18 (1) — Conti F. B. 27 (15) — Costanzi 7 (1) — Curcio G. M. 21 (1) — Draghi A. 170 (83) — Eisrich 7 (0) — Farinelli 54 (40) — Felici Al. 6 (2) — Ferradini 4 (0) — Ferrandini 20 (7) — Finazzi 6 (1) — Fioravanti Val. 79 (45) — Fioravanti Vinc. 40 (19) — Fiorè 27 (1) — Fiorillo 15 (8) — Fischetti 19 (9) — Franchi 14 (0) — Gabrielli N. 18 (12) — Gagliardi 15 (8) — Galuppi 109 (62) — Gardi 24 (12) — Gasparini F. 57 (30) — Gazzaniga 53 (32) — Giacomelli 19 (10) — Giordani 36 (27) — Gnecco 26 (14) — Guglielmi P. 109 (77) — Guglielmi P. C. 47 (11) — Hasse 80 (46) — Hummel J. N. 9 (4) — Jommelli 63 und 14 Neubearbeitungen (47) — Insanguine 23 (8) — Krieger J. G. 10 (4) — Lampugnani 29 (12) — Latilla 48 (20) — Leo 70 (40) — Mancini 25 (16) — Manelli 11 (7) — Mango 6 (0) — Mazzoni A. 20 (4) — Meyer-

Lutz 24 (0) — Maggiore 10 (2) — Magni P. 11 (2) — Majo G. Fr. v. 19 (12) — Manna G. 13 (6) — Marinelli 27 (18) — Martin Vic. 20 (10) — Maurer L. W. 8 (1) — Maurer J. M. 10 (1) — Mazza 15 (9) — Melani 15 (3) — Monza C. 21 (7) — Moretti 24 (9) — Mysliweczek 24 (15) — Nasolini 38 (20) — Orlandini 45 (19) — Paganelli 10 (4) — Pampani 17 (9) — Pasquini 14 (1) — Pelissier V. 7 (0) — Perez 34 (23) — Perti 26 (13) — Pescetti 26 (12) — Piccinni N. 130 (79) — Ponzo 4 (1) — Porpora 51 (36) — Porsile 20 (4) — Porta G. 32 (18) — Portogallo 59 (27) — Predieri 24 (8) — Provenzale 9 (0) — Puccitta 30 (22) — Pulli 6 (1) — Rinaldo da Capua 34 (8) — Robuschi 12 (7) — Roser F. 22 (0) — Rutini G. M. 13 (3) — Rutini F. 35 (1) — Sabadini 20 (7) — Sarri 33 (21) — Sarti 71 (42) — Scarlatti Al. 86 (38) — Scarlatti G. 27 (13) — Scalabrini 23 (0) — Schacht 10 (1) — Schürmann 22 (2) — Schweitzelsperg 7 (0) — Scioli 18 (4) — Scolari 33 (17) — Sellitti 17 (3) — Speranza 14 (9) — Steffani Agost. 19 (11) — Sutor 5 (1) — Terradellas 13 (8) — Torri 26 (2) — Tozzi 14 (8) — Traetta 43 (22) — Trento 38 (21) — Tritto 52 (43) — Tucek 16 (4) — Uttini 13 (4) — Valente 19 (2) — Valentini Gio. 10 (4) — Vento 12 (7) — Vignati 7 (3) — Vinci 40 (21) — Vivaldi 38 (27) — Wagenseil 15 (1) — Wilderer 9 (1) — Wranitzky 10 (7) — Zanetti Fr. 8 (5) — Ziani P. A. 23 (16) — Ziani M. A. 46 (35) — Zingarelli 35 (28), zus. 4099 (1978), d. h. von 4099 Werken sind in Clément-Larousse's Dict. lyr. 2121 nicht zitiert, es fehlen sonach gegenüber den im Manuskript verzeichneten Werken 107%.

III. Anzahl der Kompositionen von Operntexten Goethes, Körners und Kotzebues nach dem Manuskript und nach Clément-Larousse's Dictionnaire lyrique, letztere in () angegeben

Goethe:	1. Erwin und Elmire 10 (6)	}	61 (26), d. h. von 61 Werken sind bei Cl. L. 35 nicht verzeichnet.
	2. Claudine von Villa-Bella 19 (10)		
	3. Jery und Bätely 25 (9)		
	4. Scherz, List und Rache 7 (1)		
Körner, Th.:	1. Das Fischermädchen 6 (2)	}	39 (9), d. h. von 39 Werken sind bei Cl. L. 30 nicht verzeichnet.
	2. Die Bergknappen 16 (3)		
	3. Der vierjährige Posten 15 (3)		
	4. Alfred der Große 2 (1)		
Kotzebue:	1. Sultan Wampum 9 (4)	}	115 (30), d. h. von 115 Werken sind bei Cl. L. 85 nicht verzeichnet.
	2. Das Dorf im Gebirge 3 (1)		
	3. Des Teufels Lustschloß 5 (1)		
	4. Der blinde Gärtner 5 (2)		
	5. Hans M. G. v. d. Humpenburg 5 (2)		
	6. Feodora 14 (1)		
	7. Die Alpenhütte 14 (4)		
	8. Der Kiffhäuserberg 7 (3)		
	9. Alfred der Große 9 (1)		
	10. Hermann und Thusnelda 4 (2)		
	11. Deodata = Das Gespenst 8 (1)		
	12. Der Käflg 6 (3)		
	13. Die Prinzessin von Cacambo 5 (2)		
	14. Kosak und Freiwilliger 8 (2)		
	15. Der Eremit auf Formentara 13 (1)		

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 40. Jahrgang, No. 50 bis 52 (12. bis 26. Dezember 1913). — No. 50. „Bachische Kunst im Gottesdienst.“ Von Heinrich Oehlerking. Vorschläge zur Gewinnung Bachs für die kirchliche Gemeinde, für den kirchlichen Gottesdienst. „... Mögen Bach-Feste, Volks- und Kirchenkonzerte, Darbietungen von Vokal- und Orgelkompositionen Bachs hehre und heilige Kunst zum Gesamtbesitz nicht nur des deutsch-evangelischen Volkes, sondern der ganzen gebildeten Welt machen.“ — „Taschenpartituren von Verdi's Werken.“ Anzeige der Ricordi'schen Partituren von José Vianna da Motta. (Schluß in No. 51.) — „Einige Betrachtungen zu dem Konzert Mattia Battistini's.“ Von Hugo Rasch. „... Wenn ich nicht irre, hat Battistini einem Ausfrager gegenüber sich wehmütig beklagt, man möchte nicht immer so viel von seinem Alter reden. Gehorchen wir also diesem Winke, wenngleich die sich daran knüpfenden Folgerungen vielleicht das Allerschönsten zum Inhalt hätten, nämlich die fabelhafte Jugendlichkeit und Spannkraft dieser Stimme am Ende des Jahres 1913!“ — No. 51. „Der Einfluß der Obertöne auf die Schönheit der menschlichen Stimme.“ Von R. Schwartz. „... Der Wert der wissenschaftlichen Erkenntnis, daß von der Zahl und Intensität der einzelnen Obertöne die Schönheit der menschlichen Stimme abhängt, ist ... unermesslich. Sie wird uns hoffentlich zu der einfachsten und natürlichsten Art des Unterrichts zurückführen, die darin besteht, daß in dem Schüler der Sinn für einen schönen Gesangston geweckt wird und ihm vermöge des Wissens klare Wege gewiesen werden, auf welchen er, zielbewußt fortschreitend, das Funktionieren seines Gesangapparates zu verbessern und sich dadurch den schönen Ton anzueignen vermag.“ — „Der schlecht unterrichtete Chefredakteur.“ Von Paul Schwerts. Glossiert eine Erwiderung von Adolf Göttmann auf den Artikel „Ein Stein des Anstoßes“ in No. 49. — No. 52. „Parsifal-Vorspiel.“ Von Karl Storck. „... So wahr der ‚Parsifal‘ ein reines Kunstwerk ist, so wahr werden ihn Reine allerorten als reines Kunstwerk zu erleben vermögen. An uns liegt es darum, dieses edle Kunstwerk wie jedes andere echte Kunstwerk zu schützen gegen die gemeinen Instinkte der Welt. Der stärkste Schutz ist unsere Art, es zu erleben. Machen wir uns stark für dieses künstlerische Erlebnis, auf daß wir es selber empfangen, auf daß wir selber in ihm und mit ihm ein Fest erleben und festlich werden, dann ist jede ‚Parsifal‘-Aufführung für uns ein Festspiel, und wir werden von ihm die Kraft gewinnen, unsererseits Ausstrahlungspunkte einer festlichen Kraft zu werden für alle jene, die mit uns in Berührung kommen.“ — „Das Jahr der Bühne.“ Von Kurt Singer. „... Die Signatur des Berliner Opernlebens ist: Schlaf, hier und da gestört durch Träume von besseren Zeiten oder Zukunftshoffnungen, die wenigstens an der Gegenwart nicht verzweifeln lassen. ...“ „Was nützt es uns, ob hier, ob dort der ‚Parsifal‘ einen Tag früher herauskommt! Nein, neue Wege heißt es suchen, neue Richtungen gewinnen, ein eigen Gesicht aufsetzen, vielseitig werden, ohne im einzelnen zu verflachen, gute Kräfte ausnützen und neue erwerben, Augen öffnen und Umschau halten im Heut und Gestern, im eigenen und im fremden Land, ein Ziel vor Augen haben und nicht blind dem Geschmack der Menge folgen, den Geschäftssinn veredeln und verfeinern durch den Willen zur Vollendung, fortschreiten mit der Zeit und dem Alten den schuldigen Tribut des Respektes und der Verehrung zollen. ‚Vorwärts‘ sei die Signatur. Vielleicht

lohnt es sich dann auch einmal, ein Buch über ‚Das Jahr der Opernbühne‘ zu schreiben.“

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 11. Jahrgang, No. 264 bis 272 (5. Juli bis 20. Dezember 1913). — Nr. 264 „Musikfeste.“ Von Richard H. Stein. Von den Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sagt Verfasser: „... Sie sind entbehrlich geworden, seitdem nicht mehr für irgend etwas Großes gekämpft, sondern die Sache nur noch im äußeren Rahmen gleichmütig weitergeführt wird. Die Teilnehmer der Tagungen hören sich ohne sonderliche Aufregung die paar neuen Werke an, sie gruppieren sich nachher beim Wein oder Bier, man unterhält sich vielleicht ganz gut, aber jeder große Zug fehlt ganz und gar. Und die Opposition, dieser notwendige Sauerteig jeder großen Organisation, wagt sich vorerst nur schüchtern hervor; die meisten wollen sich keine einflußreichen Personen zu Feinden machen, wollen aufgeführt oder wenigstens nicht aus dem Verein ausgeschlossen werden usw. Das sind ungesunde Zustände, drohende Anzeichen nahen Verfalls. Diesem nach Kräften vorzubeugen, muß allen denen Pflicht sein, die in völliger Unabhängigkeit zum Besten des Vereins und im Interesse einer auch in unserem Zeitalter vielleicht möglichen musikalischen Kultur zu wirken suchen.“ — „Musikalisches aus der großen Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1913.“ Von A. N. Harzen-Müller. — No. 265. „Konventionelle Musik.“ Von Wilhelm Freudenberg. „... Ohne Zweifel ist ... von der ungeheuren Masse von Musik, die alljährlich komponiert, aufgeführt und gelobt wird, der größte Teil vorwiegend handwerksmäßigen, oder gelinder ausgedrückt, konventionellen Ursprungs und Charakters. Der große Reichtum von Formen und Ausdrucksmitteln, der sich im Verlaufe der Zeit angesammelt hat, macht es selbst minder Begabten möglich, sich ein gewisses Können anzueignen, und je mehr dabei mit bloß äußerlichen Mitteln oder nebensächlichen Künsteleien hantiert wird, um so näher liegt die Vermutung, daß an dem vielen Lärm um nichts echter Schaffens- und Mitteilungsdrang nicht beteiligt ist.“ — No. 266. „Zehn Jahre Zentral-Verband.“ Von Richard J. Eichberg. — „Schule und Musikästhetik.“ Von Moritz Vogel. (Schluß in No. 267.) Unter musikalischer Ästhetik versteht Verfasser „alles, was mit dem Wesen der Musik und des Musikschaßens zusammenhängt. Sie untersucht vor allem die Mittel, durch welche die Musik wirkt, gibt Aufschluß über die verschiedenen Formen und Arten, in denen jene Mittel Anwendung finden, sucht die Wirkung im einzelnen Falle festzustellen, vergleicht, analysiert, kritisiert, kurz, sie schafft Aufklärung, soweit es überhaupt möglich ist, in Sachen einer Kunst, die so innerlicher, subjektiver Art ist wie die Musik, Aufklärung zu schaffen ...“ — „Berufsdirigenten und Lehrerschaft.“ Von Karl Eichhorn. Soziale Studie über die Konkurrenz der Lehrerschaft dem Berufsmusiker gegenüber. „... Mein Vorwurf richtet sich in erster Linie ... gegen den Staat, der unsere Tätigkeit als bloßes Gewerbe behandelt, ihre kulturelle Bedeutung gar nicht einsieht, und dem es Pflicht sein sollte, falls ihm die Vermehrung und Vertiefung der Volksbildung wirklich am Herzen liegt, den an ihr berufsmäßig Arbeitenden einen gewissen Schutz zu gewähren, zum mindesten aber die Ausübung von Gesangunterricht, ja des Musikunterrichts überhaupt von einem Fähigkeitsnachweis abhängig zu machen. Er sollte auch noch stärker darauf sehen, daß die Vertreter der Lehrerschaft ihre Kraft möglichst unzersplittert und ungeschwächt ihm erhalten, so daß es nicht mehr vorkommen kann, daß manche Lehrerdirigenten so ziemlich jeden Abend durch ihre Nebentätigkeit in Anspruch genommen sind ... Zu lange hat der Staat unsere Bitten und Gesuche ignoriert, als daß ich für die Zukunft viel erwarten könnte. Wenn ich noch eine Hoffnung habe, so ist es die, daß mit

der Zeit die Sängerschaft aus ihrer Reserve heraustritt, daß sie, wo es die Verhältnisse gestatten, ihren sonstigen Anschauungen entsprechend in erster Linie die Berufsdirigenten bevorzugt, und daß sie einsehen lernt, daß Leute, die ganz in der Musik stehen, meistens auch eine entsprechende Ausbildung (ich setze Begabung voraus!) genossen haben, bei der Besetzung von Dirigentenposten zuerst in Frage kommen vor Leuten, welche die Musik nur als eine Nebenbeschäftigung in Feierabendstunden betreiben.“ — No. 267. „Auch ein Hundertjähriger.“ Von Adolf Göttmann. „Karl Amand Mangold. Nur wenigen ist dieser Name noch bekannt. Fast vergessen sein reiches Lebenswerk. In Darmstadt . . . verlebte er den größten Teil seines arbeitsreichen Lebens, hier drückte er jahrzehntelang dem Konzertleben den Stempel seiner Kunstanschauung auf, die der Niederschlag eines umfassenden Wissens, einer geisteselastischen Phantasie und eines für die damalige Zeit weit über den Gesichtskreis einer kleinen Residenzstadt hinausreichenden bemerkenswert weiten Blickes war . . . Ein merkwürdiges Ereignis war die Vertonung des Tannhäuserstoffes in der dramatischen Bearbeitung des Historikers Duller. Zu gleicher Zeit mit Wagner komponierte er dieses Werk. Keiner wußte von dem andern. Mangold begann seine Partitur an seinem 30. Geburtstage, am 8. Oktober 1843, und schloß sie am 29. Dezember 1844 ab. Richard Wagner begann die seine im November 1843 und schloß sie am 6. Januar 1845. Wagners Partitur hat sich die Welt erobert, Mangolds textlich auf Motiven der Sagen vom getreuen Eckart, vom Rattenfänger und vom Tannhäuser aufgebaute, trotz dramatischer Steigerung musikalisch doch mehr lyrische Oper mußte vor dem alles faszinierenden Genius des größten Musikdramatikers der Vergessenheit anheimfallen . . .“ — No. 268. „Zum 100. Geburtstag von Giuseppe Verdi.“ Von Richard Falk. „Wenn man sich . . . fragt, was Verdi für die Entwicklung der Musik als Kunst, der Oper im allgemeinen und der italienischen Oper im besonderen bedeutet, so werden wir die beiden ersten Fragen wohl mit ‚nichts‘ beantworten müssen. Man kann Verdi als einen genialen Eklektiker bezeichnen, der jedoch genug Persönlichkeit besitzt, um als eine der markantesten Erscheinungen der italienischen Oper zu gelten. Das große Genie Rossini hatte die Blüten der klassischen italienischen Melodik abgepflückt, Bellini und Donizetti hatten das *sentimento* derselben entdeckt, und Verdi war diesen Weg weitergegangen und hat sich mit den Errungenschaften einer modernen Zeit bereichert. Der Entwicklung der Oper im allgemeinen hat Verdi nichts genützt, sein ganzes musikalisches Wesen stand einer Reformation von alteingebürgerten Werten zu fern . . .“ — „Die größte Orgel der Welt.“ Von Wolfgang Reimann. Beschreibung der Orgel in der Breslauer Jahrhunderthalle. — „Ernst Moritz Arndt und die Musik.“ Von Ernst Challier sen. „ . . . Arndt hat mit einigen seiner Dichtungen, namentlich in Verbindung mit den Komponisten [seine Gedichte sind 227 mal vertont worden], Werke hinterlassen, die ihm in der Musik einen dauernden Ehrenplatz sichern.“ — No. 269. „Die Beziehungen zwischen Kirchenliedern und Kirchengesängen.“ Eine kulturhistorische Studie von Richard J. Eichberg. (Schluß in No. 270.) „ . . . Dürfte es nicht schon manchem Andächtigen bewußt oder unbewußt aufgefallen sein, daß so manche ihm lieb gewordenen und von aller Welt gesungenen Kirchenlieder einen so ganz eigenartigen, man möchte sagen, gezwungenen unerklärlichen Rhythmus haben, daß sie — wie er aus seiner Schulzeit sich rückerinnern mag — sich infolgedessen geradezu ärgerlich schwer und langsam dem Gedächtnis einverleiben? Das hat seine wohl-erwogene Ursache. Die Lieder bergen in ihrem Tiefinnersten ein Geheimnis, ein wohldurchdachtes, aber wohlverschleiertes, das ihrem Schöpfer zuweilen recht viel Kopfzerbrechen gemacht haben mag. Die sämtlichen in Frage

kommenden Dichter [sie sind alle dem Berliner evangelischen Gesangbuch entnommen] — und das ist kulturgeschichtlich wieder ganz besonders interessant — gehören dem 16., 17. und ersten Drittel des 18. Jahrhunderts an, eben gerade jener Zeit, in der der Mystizismus in Blüte stand, und es war ein frommer Sport, dem metrischen Bau geistlicher Lieder die Formen von Kirchengefäßen und kirchlichen Symbolen zugrunde zu legen ... Es sind fünf große Gruppen von Figuren, welche sich aus den richtig angeordneten Rhythmen ergeben; Flache Schüsseln (für das Brot beim Abendmahl), Taufbecken, Abendmahlskelche, Leuchter und Kreuze. Am weitaus häufigsten begegnen wir den Formen des Taufbeckens und des Kelches, während ich in der Kreuzform im ganzen nur zwei Muster auffand. Streng genommen sogar nur ein ganz einwandfreies: Seelenbräutigam. Dabei scheinen aber auch wieder gewisse Moden herrschend gewesen zu sein: Schalen und Taufbecken entstammen im allgemeinen einer früheren Zeit, Abendmahlskelche einer mittleren, Leuchter einer späteren, Kreuze der spätesten.“ „Eine fromme Spielerei, ein freiwillig oder unfreiwillig Sichhingeben an den damals herrschenden Mystizismus. Nicht nur die Neigung dazu ist heute völlig erloschen, auch die historische Tatsache, die ich hier aufdecke, dürfte so gut wie gänzlich unbekannt geworden sein ...“ — „Meine Beziehungen zu Robert Volkmann.“ Erinnerungen von Julius J. Major. — „Der sozial-wirtschaftliche Gedanke in der Kunst.“ Besprechung des Buches von Armin Osterrieth. Von Richard J. Eichberg. (Schluß in No. 271.) — No. 272. „Beethoven und die Maler der flämländischen Schule.“ Von Werner Rhenius. Über die von Élie Poirée vorgebrachten Beweise für die Verwandtschaft der Beethovenschen Muse mit den Hauptvertretern der flämischen Malerschule.

- DIE STIMME** (Berlin), 7. Jahrgang, Heft 8 und 9 (Mai und Juni 1913). — Heft 8. „Das Sforzato und die menschliche Stimme.“ Von Hugo Löbmann. „... Das ‚sf‘ ist erst durch die Instrumentalmusik in die Gesangsmusik hineingeraten, entsprungen dem Bestreben, grelle Gegensätze direkt nebeneinanderzustellen. Man sucht dramatisch effektiv zu wirken. Die Instrumentalkörper gehorchen der anblasenden, anreißenden Kraft überaus leicht; nicht so die menschliche Stimme ... Es ist der menschlichen Stimme nur dann möglich, ästhetische Schreie, stilisierte Schreie zu formen, wenn sie imstande ist, sich im Ansatz rasch zu entfalten. Diese Fertigkeit lernt die Durchschnittszahl der Chorsänger und selbst ein Teil besserer Sänger in ihrem Leben nie. Ist der Dirigent nun ein stimmlicher Draufgänger, ... ist er der Mann mit Unterstreichungswut, der also alle Möglichkeiten aufsucht und jeden schweren Takteil zu dynamischen Unterstreichungen für geeignet hält, dann kommt sein Chor aus dem Bellen nicht heraus ...“ — „Das Wesen des Taktes.“ Von Franz Dubitzky. (Schluß in Heft 9.) Betrachtungen und Untersuchungen darüber, „daß man aus dem Rhythmus und aus der Taktart auf den ‚Puls‘, auf den Charakter, das Wesen eines Tonsatzes Schlüsse ziehen kann“. — Heft 9. „Zur Psychotherapie der funktionellen Stimmstörungen.“ Von Theodor S. Flatau. — „Schulgemäße rhythmisch-gymnastische Übungen. Mit besonderer Berücksichtigung der Sexta und Quinta.“ Von Br. Lehmann. — „IV. Wettstreit deutscher Männergesangsvereine in Frankfurt a. M.“ Von Heinrich Herborn. „... Überschaute man nun die Leistungen der Gesangshöre, so muß man zugeben, daß ein Fortschritt in musikalischer Beziehung unverkennbar ist, dagegen in sprech-technischer Beziehung und namentlich in der eigentlichen Stimmkultur noch vieles zu wünschen übrigbleibt ... Vor allem sollte deshalb die Stimmkultur gepflegt werden, die allein imstande ist, einen idealen, edlen Ton herauszuarbeiten ...“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

222. **Martin Falck:** Wilhelm Friedemann Bach. (Studien zur Musikgeschichte. Herausgegeben von Arnold Schering, 1. Bd.). Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1913. (Mk. 4.—)

Eine zusammenfassende Arbeit über Sebastians ältesten Sohn ist seit langem ein Bedürfnis gewesen. Was der ehemalige preußische Finanzminister und Historiker-Amateur Bitter über ihn geschrieben hat, war schon zur Zeit seines Erscheinens nichts wert, weil es sich als eine üble Parteinahme herausstellte. Spätere Arbeiten haben nur Einzelheiten aus Bachs Leben berührt, und von Hinweisen H. Riemanns abgesehen, ist bis jetzt noch nichts geschehen, der Kunst des bedeutenden Mannes gerecht zu werden. Freilich, ganz so schlimm, wie Falck es darstellt, war es doch nicht: die Vorstellung von Friedemann dem Künstler habe sich nur auf das unechte d-moll Konzert für Orgel gestützt (das in Wahrheit Vivaldi angehört, durch J. Sebastian Bach bearbeitet wurde und neuerdings in Stradals nur zum Teil gutzuheißender Klavieraussgabe Verbreitung fand), während des Menschen Friedemann Wesen als unechte Romanfigur im Bewußtsein der Allgemeinheit gelebt habe. Ist das auch übertrieben, so genoß doch ohne Frage Bachs zweiter Sohn eine größere Verehrung. Und das aus leicht erkennbaren Gründen, die uns indessen hier nichts angehen.

Falck behandelt Leben und Werke seines Helden in getrennten Abschnitten. Er ist seinen Quellen sorgsam nachgegangen und hat in dieser Hinsicht eine höchst schätzbare Arbeit geliefert. Die schriftstellerische Leistung als solche steht freilich nicht immer auf der wünschenswerten Höhe; sie verweilt wohl bei Kleinigkeiten, ohne recht herauszuheben, was sie für die innere Geschichte Bachs bedeuten, oder sie ergeht sich in Polemiken, die besser in Anmerkungen untergebracht worden wären u. a. m. Durch all das kommt zuweilen ein etwas breiter Ton in die Darstellung, die sich somit nicht ganz leicht liest. Doch will das letzten Endes gegenüber den positiven Vorzügen des Buches wenig bedeuten, das für sich den Ruhm beanspruchen darf, das Charakterbild des unglücklichen Mannes so gezeichnet zu haben, wie es aller Wahrscheinlichkeit nach in der Wirklichkeit war. Daß es Falck gelungen ist, überall die Legendensbildung um Friedemann in glücklicher Weise zu vernichten, möchte ich nicht ohne weiteres behaupten. Doch das ist weniger seine Schuld, als die der Anekdotenerzähler, die über den Hallenser Meister und seine Irrungen mancherlei in die Welt gesetzt haben, das sich aus dem Fundamente heraus nicht mehr zerstören läßt. Hat Falck das Charakterbild Friedemanns von manchem schlimmen Flecken gereinigt, der bislang auf ihm ruhte, so wird das mit Freude erfüllen. Der zweite Abschnitt des Werkes behandelt die Instrumentalmusik (Klaversonaten, die Werke freien und fugierten Stiles, die Klavierkonzerte, Trios und Duette für Orchesterinstrumente mit und ohne Klavier, die Symphonien), die Vokalmusik. Vorausgeschickt werden allgemeine Bemerkungen und eine Darlegung der Unterschiede des um 1740 einsetzenden

neuen Stiles vom alten, bis dahin geltenden. Vielleicht hätte Falck hier weiter greifen und die in der Gesamtheit der kulturellen Erscheinungen begründeten Ursachen der grundsätzlichen Stiländerung zusammenstellen können, was wiederum Veranlassung zur Betrachtung von allerlei Parallel-Erscheinungen gegeben haben würde. Kann man diesen Mangel vermissen, so wird man doch andererseits an der geschickten, wenn gleich knappen Art seiner Darlegung Freude haben. Auf die den Referenten persönlich betreffenden Bemerkungen Falcks hier einzugehen, erscheint überflüssig. Dazu wird sich an anderer Stelle Gelegenheit bieten. Falcks Arbeit, deren zweitem Teil hier im einzelnen nicht nachgegangen werden kann, sei hiermit bestens empfohlen. Wilibald Nagel

223. **Musik und Kultur.** Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidl's. Herausgegeben von Bruno Schuhmann. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. (Deutsche Musikbücherei, Band 7.) (Mk. 3.—)

Es kann nicht genug anerkannt werden, wenn tüchtige Musiker aus aller Welt sich verbinden, um einen Mann wie Arthur Seidl zu würdigen, d. h. seine Verdienste zu nennen, zu demonstrieren und seine wichtigen Bemühungen durch gehaltvolle Gaben zu fördern. Sechzehn Männer von Ruf haben sich zusammengetan und ein mannigfaltig anziehendes Werk geschaffen, das sich schon deshalb leicht liest, weil man von Anregung zu Anregung, von Stil zu Stil sich willig tragen läßt. Eine Unsumme von Material für Lehrer und Schüler bietet der umfassende Aufsatz des Herausgebers: „Arthur Seidl. Ein Beitrag zum Problem der Künstlererziehung“, der durch den Wiederabdruck eines im Frühjahr 1909 gehaltenen „Eröffnungsvortrages“ besonders bemerkenswert ist. Conrad Ansoerge beteiligt sich mit einem hübschen Liede „Verleuchtender Tag“; Siegmund von Hausegger, von einem Gedanken Hebbels geleitet, beleuchtet in einem Aphorismus die Beziehung zwischen Kunst und Öffentlichkeit; geistvolle Ideen enthält der Aufsatz „Tempel der Kunst“ von Karl Storck, der auf die Notwendigkeit, Fest- und Feierstätten zu errichten, hinweist. („Wir haben heute fast nur Markthallen der Kunst, wir wollen endlich der Kunst auch Tempel bauen.“) Albert Lamm-Muggendorf geht ausführlich auf die „Erziehung zur Kunst“ ein und gelangt zum Ergebnis, daß wir jene echte Vornehmheit, die die Freiheit des inneren Seins bedeutet, anstreben müssen. Das sind die ersten Beiträge; die übrigen werden den Leser nicht enttäuschen. — Männer wie Seidl, die ihre ganze Kraft weniger der Kritik als der lebendigen Vermittlung — siehe Wilhelm Weigand's Aufsatz „Kultur und Mittler“ — des Schönen widmen, sind selten, weil Selbstlosigkeit selten ist, und so ist die Ehre, die ihm hier zuteil geworden, am Platze wie nur je. Arno Nadel

224. **Hugo Riemann:** Musiklexikon. 8., vollständig umgearbeitete Auflage. 1. Lieferung. Max Hesses Verlag, Leipzig. (Mk. 0.80.)

Trotz starker Erhöhung der Auflageziffer hat doch die 1909 erschienene 7. Auflage von Riemanns Musik-Lexikon wieder nur für kaum fünf Jahre gereicht; soeben ist die erste Lieferung

der 8. Auflage zur Versendung gekommen. Wie alle früheren ist auch sie wieder vollständig neu bearbeitet und durch Einverleibung der neuesten Forschungsergebnisse bereichert. Der Wunsch des Verfassers, dem Buche seine handliche Einbändigkeit zu erhalten, hat die Verlagshandlung veranlaßt, das Format wiederum erheblich zu vergrößern, so daß die Seite jetzt doppelt so viel Satz faßt, als in der ersten Auflage im Jahre 1882. Unter dem Neuen, was die 8. Auflage gegenüber der 7. bringt, stehen die Ergänzungen der Biographien durch Eintragung von Sterbedaten, neuen Werken, Wechsel der Stellungen usw. im Vordergrund, wenigstens für einen nicht geringen Teil der Interessenten des Lexikons; wenn auch das Buch kein Musiker-Adreßbuch ist, so hat sich doch der Verfasser bemüht, diesbezüglich nichts zu versäumen. Der Sensenmann hat in den fünf Jahren seit 1909 wieder eine reiche Ernte geschnitten. Der Verfasser ist vielfach durch direkte Zustellung von Todesanzeigen in die Lage versetzt worden, die Todesdaten genau geben zu können; wenn in einzelnen anderen Fällen die Angaben noch nicht zutreffend sind, so bittet er sehr um Berichtigung. Sehr erheblich ist wieder der Zuwachs an neuen Namen, sowohl deutschen als ausländischen; vergleiche in der vorliegenden ersten Lieferung die Namen: Abendroth, M. Agostini, Ahner, Ahn Carse, Aigner, Aird, Akimenko, Alaleona, Alban, Aldrich, Alfano, Allen, Allin, Almquist, Ambrose, Andersson, Andrée, Andrews, Anséaume, Anton, Arens, Armstrong, Arpi, Austin, Baldamus; von stark umgearbeiteten Artikeln seien genannt: Accompnato, Agricola, Akzentuierende Dichtung, Allabreve, Alt, Anschlag, Appenzeller, Arie, Arioso, Artaria, Artikulation, Astorga. Nach wie vor hat sich der Verfasser natürlich bemüht, im Lexikon einen Niederschlag der neuesten musikhistorischen Forschungen zu geben und insbesondere auch die Fortschritte der großen Denkmäler-Publikationen zu registrieren. Auch die Kleinarbeit der Monographien aller Art (Dissertationen, Aufsätze in Zeitschriften) hat unscheinbare aber wichtige Änderungen in sehr großer Zahl bedingt. Wenn einzelnes übersehen worden ist, so bittet der Verfasser um Reklamation der Interessenten, um sich Vormerke für den Nachtrag machen zu können, der freilich in der Hauptsache immer nur Material für eine weitere Neuauflage ist, da notorisch nur wenige Leser ihn berücksichtigen. Für die noch nicht gedruckten Teile des Buches können Korrekturen der 7. Auflage noch Berücksichtigung finden.

Richard Wanderer

225. **A. Musehold:** Allgemeine Akustik und Mechanik des menschlichen Stimmorgans. Mit 19 Photographieen des menschlichen Kehlkopfes auf 6 Tafeln und 53 Abbildungen im Text. Verlag: Julius Springer, Berlin 1913.

Das Werk des verdienten Berliner Laryngologen beschäftigt sich mit dem vornehmsten musikalischen Instrumente: dem menschlichen Stimmorgan. Und zwar befaßt es sich, seinem Titel entsprechend, hauptsächlich mit den akustischen und mechanischen Gesetzen, nach denen sich dessen Funktion vollzieht. Die überaus gründlichen und von umfassendster Sachkenntnis getragenen Erörterungen physikalischer

und mechanischer Natur werden ja der Mehrzahl der Sänger nur schwer zugänglich sein, doch das Schlußkapitel, in dem sich der Verfasser über den „Übergang der Töne aus dem Brustregister in das Falsettregister durch Änderung des Spannungs-Mechanismus der Stimmlippen“, über die Untersuchungen über „offen“ und „gedeckt gesungene Vokale“, sowie über die „Deckung der Töne“ und den „Einfluß der Schwingungsform der Stimmlippen auf die Klangfarbe“ verbreitet, rückt der definitiven Aufklärung praktisch allgemein gekannter Vorgänge ganz erheblich näher und könnte und sollte manchen denkenden Sänger ermuntern, die Funktion seines Instrumentes im Hinblick auf diese Fragen zu studieren. Eine nicht hoch genug zu bewertende Bereicherung hat das Buch durch die Beigabe der 6 Tafeln erfahren, die ausgezeichnet gelungene Photographieen der „arbeitenden“ Stimmbänder wiedergeben. Musehold spricht im Vorwort den Wunsch aus, „das Büchlein möge allen denen, welche ihr Interesse den Vorgängen im menschlichen Stimmorgan zuwenden, ein willkommener Leitfaden sein für die Deutung ihrer Beobachtungen und eine Anregung zu weiteren eigenen Untersuchungen“. Die Hälfte dieses Wunsches hat der Verfasser durch sein Buch selbst erfüllt.

Dr. Fr. B. Stubenvoll

226. **Alfred Kalähne:** Grundzüge der mathematisch-physikalischen Akustik. Zweiter Teil. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1913. (Mk. 5.40.)

Die Theorie der Schwingungen elastischer Körper enthaltend, kommt dieser Teil für Musiker und Musikpsychologen schon deswegen nicht in Betracht, weil er entsprechend seiner Tendenz fast ganz von Rechnungen der höheren Mathematik (Differential- und Integralgleichungen) erfüllt ist.

227. **Archiv für experimentelle und klinische Phonetik** (Supplement zu Passows und Schaefers Beiträgen). Herausgegeben von Prof. Dr. J. Katzenstein. Bd. I, Heft I. Verlag: S. Karger, Berlin 1913.

Im dritten Aufsatz „Psychologische Beiträge zur Phonetik“ von Dr. W. Köhler tritt dieser für die Beachtung auch psychologischer Gesichtspunkte in der Phonetik ein, die immer mehr als physiologische Disziplin betrieben wird. Im übrigen interessiert Musiker noch der achte Aufsatz über Intervalle von Dr. C. von Maltzew, der aber in anderem Zusammenhange schon in „Die Musik“ XIII, 4, S. 230 von mir besprochen wurde.

Georg Capellen

MUSIKALIEN

228. **Georg Schumann:** Alte Lieder in freier Bearbeitung für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 58. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Heft I und II je Mk. 3.—.)

Nachdem Kothe, Scholander u. a. in den letzten Jahren die alten Lieder zur Laute wieder erweckt und populär gemacht haben, war es naheliegend, die eine oder andere humorvolle oder traurige Weise in der Bearbeitung für Gesang und Klavier herauszugeben. Georg Schumann hat in den zwei Heften seines op. 58

durchweg ansprechendes aufgestöbert, frei gearbeitet und mit einem stilvollen Klavierpart versehen und noch einige den Volkston glücklich nachahmende Originalkompositionen beigefügt. Freunden des Genres sei diese Publikation bestens empfohlen.

Otto Hollenberg

229. **Hermann Wetzel:** Sechs Gedichte mit Musik für eine mittlere Stimme und Klavier. Verlag und Eigentum des Komponisten, Berlin.

Diese im anspruchslosen Gewande des Stein-drucks auftretenden Lieder verraten ein Talent, das sich wohl in der Stille gebildet hat und deshalb im Ausdruck zwar noch oftmals unbeholfen, aber unverkennbar ist. Wetzel begibt sich mit der Vertonung von Goethes „Wonne der Wehmut“ zwar in die erdrückende Nachbarschaft Beethovens, bietet aber in den Gesängen „Erster Verlust“ und „Das Röselein“ zwei in ihrer schlichten Eindringlichkeit wertvolle Gaben dar, die besonders durch das Vorherrschen der Melodie bemerkenswert und erfreulich sind. Reizend liebenswürdig und dabei ganz kunstlos einfach ist das „Wiegenlied“. Kräftige Volkstümlichkeit steckt in dem „Zimmerspruch“. „Abschied“ (Gedicht von Uhland) ist ebenfalls im Volkston gehalten, doch zeigt sich hier das Bestreben des Tonsetzers, in Rhythmus, Harmonik und Zwischenspielen den Modulationen der Dichtung gerecht zu werden. Alles in allem: Keine Tonsstücke, die neue Bahnen weisen oder durch Genieblitze fesseln, aber Erzeugnisse eines jener freundlichen Talente, die in engeren Grenzen sich freudig betätigen und gerade deshalb Beachtung und Aufmunterung verdienen, weil sie noch die Fähigkeit und den Mut besitzen, in erster Linie melodisch zu schreiben, und dadurch eine innere Neubelebung unserer durch den gekünstelten, einfallsarmen Deklamationsstil fast erstarrten Gesangskomposition zu bewirken.

F. A. Geißler

230. **Peter Stojanovits:** Neue Elementar-Violinschule. op. 13. Heft 1–4. (je Mk. 2.—, Klavierbegl. zu den Vortragsstücken Mk. 2.—) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Verfasser der bemerkenswerten „Schule der Skalentechnik“ für Violine verfolgt in dieser Elementarschule das Ziel, Treffsicherheit den Schülern beizubringen, indem er sie Übungen und Stücke spielen läßt, in denen die Finger in einem und demselben Verhältnis auf allen Saiten bleiben. Er unterscheidet folgende vier Griffarten: die erste, bei der sich auf allen vier Saiten zwischen dem ersten und zweiten Finger ein Halbton, sonst überall ein Ganzton befindet (G-Saite a, b, c, d); die zweite, bei der der erste, dritte und vierte Finger in der bisherigen Stellung bleibt, während der zweite sich vom ersten entfernt und an den dritten lehnt (G-Saite: a, h, c, d); die dritte: hier bleiben die Finger wie in der zweiten bis auf den dritten, der einen Halbton höher greift und sich an den vierten schmiegt (G-Saite: a, h, cis, d); diese dritte Griffart kann auch einen halben Ton tiefer verwendet werden; die vierte hat einen Halbton nur zwischen der leeren Saite und dem ersten Finger; zwischen allen Fingern sind Ganztonentfernungen (G-Saite: as, b, c, d). Der Schüler soll stets die bereits gespielten Stücke schrift-

lich auf eine andere Saite transponieren, um dieselben Studien in einer anderen Tonart mit genau denselben Griffen zu wiederholen. Ein großer Vorzug dieser Schule ist es, daß gut ein Drittel der Übungen von dem als Komponisten keineswegs zu übersehenden Verfasser der Schule wirklich komponiert worden sind, so daß die Schüler mit Ernst und Liebe sie üben werden.

231. **Leland A. Cossart:** Sonate für Violine und Klavier. op. 27. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Mk. 7.50.)

Diese groß angelegte dreisätzige Sonate, die an beide Ausführende ziemlich erhebliche Ansprüche stellt, verdient recht beachtet zu werden. Eigenartige Gedanken hat der Komponist, der eine durchaus innerliche Natur sein muß und jedem trivialen Gedanken aus dem Wege geht. Daß er aber auch Sinn für Heiterkeit besitzt, beweist das Finale. Am höchsten stelle ich den freilich von Weltschmerz oder tiefster Trauer zeugenden langsamen Satz. In bezug auf Harmonik und Rhythmik geht der Komponist oft ganz eigenartige Wege; vielleicht ist er überhaupt gar zu sehr Eigenbrödlerr, um sich ein großes Publikum zu erobern, doch gibt es immer noch genug Freunde der Tonkunst, die den künstlerischen Ernst dieser Sonate zu schätzen wissen werden, namentlich wenn sie sich öfters mit ihr beschäftigen.

232. **Tor Aulin:** Spezialstudien für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. op. 34. Heft 1. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Der kürzlich verstorbene Komponist bietet in dem vorliegenden Heft fünf Künstleretüden, deren zweite und vierte der Doppelgrifftechnik gewidmet sind, während die anderen hauptsächlich dem Passagenspiel und der Chromatik dienen. Sehr interessante, äußerst schwierige technische Probleme werden darin aufgestellt; vor allem ist Sicherheit der Intonation eine Vorbedingung für ein erfolgreiches Studium dieser Etüden.

Wilhelm Altmann

233. **Heinrich Sthamer:** Konzert im romantischen Stil für Klavier mit Orchesterbegleitung. op. 9. Verlag: Schlesinger, Berlin. (Mk. 6.—.)

234. **Hugo Kaun:** Fünf Klavierstücke. op. 93. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Sthamer vermag sich bei allen einzelnen Schönheiten seiner Melodik und Harmonik noch nicht zu einer klaren, rhythmisch abgestuften und gegliederten Form durchzuringen; der Begriff des Romantischen braucht ja nicht im Zerfließen aller Form gesucht zu werden. — Kaun ist stets ein ernster und ansprechender Musiker wenn auch die vorliegenden Stücke nicht auf derselben Höhe stehen wie viele älteren Werke. Der Walzer (No. 2) und die Berceuse (No. 4) scheinen mir besonders gelungen, wogegen die „Quelle im Walde“ (No. 3) besser unveröffentlicht geblieben wäre.

235. **Adolf Geßner:** Vorstudien zu J. S. Bachs Inventionen; 38 zweistimmige Kompositionen älterer und neuerer Meister für Klavier oder Orgel. Verlag: Bispin, Münster. (Mk. 2.50.)

236. **K. Ph. Em. Bach:** Konzert in d-moll für Klavier mit Streichorchester und obligatem Cembalo (1748), herausgegeben von Bruno Hinze-Reinhold. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Mk. 1.60.)

Geßners Sammlung kleiner Stücke von Bach, Beethoven, Bertini, Boely, Cherubini, Gebhardt, Händel, Henning, Kirnberger, Krebs, Krygell, Pachelbel, Rinck ist eine ausgezeichnete Einführung in den Bachschen Stil, die mit Nutzen im Unterricht verwertet werden wird. — Ebenso kann man Hinze-Reinhold für die Publikation des bisher ungedruckten, sehr melodischen und nobeln Konzerts von Em. Bach nur aufs herzlichste dankbar sein, da es eine wertvolle Bereicherung unserer Konzertliteratur darstellt und die Hochachtung vor dem Vater der modernen Sonate nur zu steigern geeignet ist.

237. **Ferruccio Busoni:** Sonatina seconda per pianoforte. — Choralvorspiel und Fuge über ein Bachsches Fragment. — Franz Liszts Phantasie über zwei Motive aus Mozarts Figaro, ergänzt. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Busoni bleibt in seinen Kompositionen nach wie vor kompliziert, unschön, unklar, formlos. Auch den vorliegenden neuen Heften gegenüber kann man in kein inneres Verhältnis kommen. Die Lisztsche Phantasie mag als momentane Improvisation ihre Wirkung getan haben: sie verdiente aber weder niedergeschrieben noch ergänzt zu werden.

238. **Felix Blumenfeld:** Deux études pour piano. op. 29. (Mk. 1.40.) — Quatre études pour piano. op. 44. (Mk. 1.—.) — Deux impromptus pour piano. op. 45. (Mk. 1.40.) — Sonate-Fantaisie pour piano. op. 46. (Mk. 2.—.) Verlag: Belaieff, Leipzig.

239. **Dirk Fock:** Drei Balladen für das Pianoforte. op. 3. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Blumenfelds teilweise recht melodische Etüden, die vor allem schwierigere Rhythmen geläufig zu machen streben, wird man nicht ohne Nutzen im Unterricht verwerten können; die anderen Werke, namentlich die Sonate, zerfließen sehr und lassen Architektonik vermissen, wie sie doch in älteren Werken des Verfassers vorhanden war. Die Sonate ist nicht ausgereift, aus einzelnen Motiven hätte mehr und Besseres entwickelt werden müssen. — Von den Balladen Focks ist besonders die zweite und dritte ansprechend, während die erste stark bizarr wirkt.

Albert Leitzmann

240. **Sigfrid Karg-Elert:** Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. 1. Teil: Das Druckluftsystem. Verlag: Carl Simon, Berlin 1911. (Mk. 24.—.)

Bereits im 13. Heft des Jahrgangs XI der „Musik“ konnte auf Grund der damals vorliegenden ersten Lieferungen auf die große Bedeutung und den künstlerischen Wert dieses in seiner Art einzig dastehenden Unternehmens hingewiesen werden, das dem umfassenden Wissen und Können des Verfassers ein ebenso glänzendes Zeugnis ausstellt wie der Opferfreudigkeit des Verlegers. In der Tat erfüllt der nun vollendete erste Teil, der alle Harmonium-

typen des Druckluftsystems berücksichtigt, alle Erwartungen, die man nach Kenntnis der ersten Druckbogen und des Inhaltsplanes hegen mußte. Aus jeder Zeile des stattlichen Bandes spricht der gründliche Kenner und Könnler, der temperamentvolle Künstler, der feinfühligste Ästhetiker und der berufene Pädagog. In stets knapper, klarer und überzeugender Sprache, die nie um den passenden Ausdruck verlegen ist, trägt Karg-Elert den umfangreichen Stoff in denkbar übersichtlichster Form vor, überall mit treffenden Notenbeispielen (es sind deren 1099!) ausgerüstet, aus denen zugleich eine umfassende Literaturkenntnis hervorgeht. Es ist unmöglich auf Einzelheiten eingehen zu wollen. Nur soviel sei gesagt, daß für den aufmerksamen Leser des Werkes sich die reichsten Möglichkeiten auf einem leider noch viel zu wenig beachteten Gebiete der Musikübung auftun. Die Art, wie gemeinhin Harmonium gespielt zu werden pflegt, ist wenig geeignet, besonderes Interesse zu erwecken. Die Meinung, daß das Harmonium eine schlechte Nachahmung der Orgel mit „starrem“ Ton sei, wird in Karg-Elerts Werk, wenigstens für das Druckluftsystem mit doppelter Expression, gründlich widerlegt. In dem in neuerer Zeit gebauten sogenannten Kunstharmonium erkennt man ein äußerst farbenreiches und dynamisch im weitesten Maße biegsames und wandlungsfähiges Instrument, das der überraschendsten orchestralen Wirkungen fähig, aber auch im Zusammenspiel mit Streichinstrumenten und Klavier trefflich verwendbar ist. Kein Geringerer als Richard Strauß erkannte die Bereicherung der Orchesterpalette, die das Kunstharmonium mit seinen eigentümlichen Effekten (Perkussion, Celesta usw.) zu bringen vermag.

Karg-Elert setzt für das Verständnis seines Werkes nicht allzu viel spezielle Vorkenntnisse voraus. Die Art, wie er den Leser über die physikalischen Vorbedingungen des Harmoniumtones unterrichtet, wie er die einzelnen Register charakterisiert, ihre Mischung und Gegenüberstellung beschreibt, ist so anregend, daß auch der Kundige sich gern damit befassen wird. Sehr wertvoll ist ein größeres Kapitel über die Ästhetik des Registrierens verbunden mit einem Überblick über die in Betracht kommenden musikalischen Formen (Lied, Rondo, Sonate, Fuge u. a.). Erst nach genauem Erfassen dieser Dinge ist der Spieler wirklich in der Lage, in der Ausarbeitung und registrativen Darstellung einer Komposition selbständig vorzugehen. In der Mitte des Buches ist genügend Studienmaterial in Gestalt kleinerer Kompositionen verschiedenen Inhaltes zusammengestellt. In dem dem Werke als Schlußlieferung beigegebenen Registrierschlüssel sind dazu Registervorschläge gemacht, die der Spieler nach Geschmack der Disposition seines Instrumentes anzupassen vermag. Anschließend befindet sich in diesem Heft noch ein systematisch geordnetes Autorenverzeichnis, das den Leser in den Stand setzt, für sein jeweiliges Können passende Literatur auszuwählen. Derselbe Ernst und dieselbe logische Gründlichkeit, mit der Karg-Elerts Werk verfaßt ist, muß bei dem Studierenden vorhanden sein, wenn anders er auf künstlerischen Gewinn rechnen will. Es ist kein Unterhaltungsbuch, in dem man gelegentlich ein wenig blättern

kann, es ruft vielmehr zu ernster Arbeit auf einem Kunstgebiet, das noch schöne Früchte für die Zukunft verheißt und dessen Entwicklung noch gar nicht abzusehen ist.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

241. José Salvador-Martí: Escuela del mecanismo. Verlag: Ildefonso Alier, Madrid.

Diese Schule der Mechanik enthält ausschließlich Fünffingerübungen, deren Studium sich zweifellos recht lohnen wird, denn sie weisen eine erstaunliche Mannigfaltigkeit auf. Allerdings empfiehlt sich das Studium nur an der Hand eines Führers, der die gesamte Bewegung des modernen Klavierspiels in sich aufgenommen hat, da Altes und Neues, Brauchbares und Verwerfliches dicht nebeneinander zu finden ist; unzweckmäßig z. B. ist gleich zu Anfang das Versenken der Finger in die Tasten bei sogenanntem gefesselten Finger, sehr wertvoll dagegen die Belebung des Übens durch allerlei rhythmische Reizmittel. Nutzbringend wird es sicherlich auch sein, manche Übungen in verschiedenen Anschlagsarten zu spielen, und zwar eine Hand legato, die andere staccato. Bei dem beständigen Wechsel wird die Unabhängigkeit der Hände unstreitig gefördert werden. Ebenso ist nur gutzuheißen, daß einige Übungen in verschiedenen Tonarten gespielt werden sollen. Dagegen halte ich es für überflüssig, derartige Studien dynamisch zu beleben. Auch bedaure ich es sehr, daß die linke Hand nicht überall denselben Fingersatz wie die rechte verwendet. Die Durchbildung wäre dann eine um so gründlichere. — In dem vorausgeschickten Geleitwort, das leider recht mangelhaft aus dem Spanischen ins Deutsche übersetzt worden ist, gibt der Verfasser dem Lehrer einige gute Winke; doch werden lange Vorworte wohl in seltenen Fällen bis zu Ende gelesen, so daß der Herausgeber nicht immer seinen Zweck erreicht. Hier kommt noch erschwerend die schlechte Übersetzung und das — wenigstens mein Auge störende — Schriftbild, das sämtliche ñ, ò, ü als ae, oe und ue darstellt. Man vergleiche folgende Probe und man wird mir vielleicht beipflichten: „— daß ihm die höhere kuenstlerischere Ausbildung durch natürlicher unguenstige Veranlassung verschlossen bleibt —“ usw. Mein Auge stockt auf jeder Zeile.

Martin Frey

242. Erwin Lendvai: Acht altjapanische Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 6. Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Es ist eine dünne Poesie, Gedanken, wie mit feinen Strichelchen gezeichnet, die sich Lendvai zur Vertonung gewählt hat; die Tiefe der Lyrik kann ihn also nicht gereizt haben. Es war wohl mehr die moderne Vorliebe für Exotisches. Dementsprechend glaubte er auch in der Musik seltnere Farben anwenden zu müssen, und als Ideal schwebte ihm Debussy vor, den er denn auch in einigen Liedern getreulich nachahmt. Da haben wir eine starre Begleitungsformel, die unentwegt rosalienartig durch das ganze Lied läuft, meist nebeneinanderliegende Dreiklänge zusammenstellt, mit besonderer Vorliebe ohne jeden harmonischen Kitt, d. h. mit absichtlicher Bevorzugung von offenen Quinten. So

ist es in „Heimwärts“, wo sich diese Begleitung um eine sehr hübsche Melodie schlingt; so ist's in „Das Bleibende im Wandel“, wo diese Quintenorgie zur Manier ausartet und einen gesuchten Eindruck macht. Da haben wir weiter eine Harmonik, die die Terz vermeidet, die kleine Septime bevorzugt; Kadenzen, die mit dem Septimenakkord der vierten Stufe mit erniedrigter Septime gebildet werden und was dergleichen Absonderlichkeiten mehr sind. Den besten Eindruck macht „Einsamkeit“, wo sich eine solche starre Begleitungsformel zum basso ostinato auswächst. Das aber ist mit großer Kunstfertigkeit durchgeführt, und man hat die Empfindung der Stimmung einer riesigen Einsamkeit, die ja auch geschildert werden soll.

Dr. Max Burkhardt

243. Simeon Maykapar: Poème en six strophes pour Piano. op. 17. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 2.50.) — Zwei Oktaven-Intermezzi für den Konzertgebrauch. op. 13. Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 1.50.) — Variations phantastiques sur un Andante original en mi majeur. op. 12. Ebenda. (Mk. 3.—)

Das „Poème“, eine eigenartige Komposition mit gutem Klaviersatz und guter thematischer Arbeit, ist ein kompositionstechnisches Experiment, dessen Idee an sich sehr annehmbar ist. Man könnte es vergleichen mit einer Textdichtung, deren einzelne Strophen verschiedenes Versmaß haben. Jede dieser einzelnen Strophen hat ihr besonderes rhythmisches Bild. Es wird dadurch eine gewisse Zusammengehörigkeit, eine logische Gedankenfolge erreicht, daß der Komponist jedesmal ein charakteristisches Motiv der vorangehenden zur thematischen Grundlage der nächstfolgenden Strophe macht. Ein modern gehaltenes, klavieristisch gut gemachtes Fugato beendet als sechste Strophe dieses instrumentale Gedicht. Ich möchte es besonders romantisch beanlagten, technisch vorgeschrittenen Pianisten und Pianistinnen empfehlen. — Die beiden Oktaven-Intermezzi sind dagegen seichtes Machwerk, ohne Esprit geschriebene Etüden, die man getrost zu der übrigen Makulatur gleichartiger Kompositionen legen kann, denen jede Daseinsberechtigung fehlt. Wie kann dergleichen gedruckt werden! — Die Variationen sind allerdings sehr phantastisch. Das Originalthema erinnert an alles mögliche, und die Variationen sind bis auf das „Andante“ (S. 14) so abgeschmackt in den klaviertechnischen Allüren, daß man füglich auf das ganze Opus verzichten kann.

244. Michael von Zadora: Zwei exotische Skizzen für Klavier. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 1.50.)

Sehr skizzenhaft allerdings und nicht wenig exotisch. Fragt sich nur, wo da die Exotik stecken soll. Ich suchte sie vergebens. Nichts weiter als eine Zusammenstellung recht kakophonischer Klänge. Das können auch weniger gute Musiker als Zadora. Wo soll's noch hinaus, wenn der harmonische Wirrwarr unserer Zeit solche Mißgeburten zeugen kann! Am Ende müssen wir schließlich die Begriffe Konsonanz und Dissonanz vertauschen?

Carl Robert Blum

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Nun hat auch Antwerpen seine „Parsifal“-Première gehabt; es war dies die erste in vlämischer (niederländischer) Sprache, die in einer guten Übertragung des hiesigen Schriftstellers Van Riel mit den gleichlautenden germanischen Vokalen und ihren weichen Konsonanten sich der Wagnerschen Musik auffallend schön assimiliert. Die dekorative und szenische Frage war, mit Ausnahme der Wandeldekorationsen, die auch hier ihre Wirkung verfehlten, unter der Oberleitung des berufenen Bayreuthjüngers Ernest Van Dyck in der glücklichsten Weise gelöst. Chöre und Orchester leisteten unter der feinfühligsten Direktion Schreys Achtungsgebietendes, das Blumenmädchenensemble sowie die Solisten (Swolfs alternierend mit Van Dyck als Parsifal, Collignon als Gurnemanz, Steurbant als Klingsor, Daman abwechselnd mit Bütter als Amfortas, und Fr. Meißner als Kundry) Hervorragendes. Der Eindruck auf das hiesige niederdeutsche Publikum war ein tiefer. A. Honigsheim

BASEL: Eine glänzende Neuinszenierung des „Rienzi“ wurde unerwarteterweise zum größten Erfolg der antwortungsfähigsten Ensembleleistungen reichen Spielzeit. Paul Maier, neuer Helden-tenor, ein Künstler von sehr bedeutenden stimmlichen und darstellerischen Qualitäten, von dem man wohl in kurzem auch in Deutschland reden dürfte, schuf in der Titelpartie eine Figur voll Kraft und Leben. Ihm ebenbürtig verkörperte Lola Stein den „Adriano“ und Gottfried Becker führte mit Schwung und Begeisterung das Werk zum Siege. Das Repertoire bewegte sich sonst in gewohnten Bahnen. Gebhard Reiner

BERLIN: Ermanno Wolf-Ferrari, einst Aloys Praschs Schoßkind, ist nun mit dem „Liebhaber als Arzt“ hoffähig geworden. Er ist es eigentlich stets gewesen. Dieser harmlos-heitere Goldoni-Schwärmer hat nie heftige Kontroversen heraufbeschworen, hat nie mandragolahaftene Neigungen besessen, ist nie mit seiner Musik auf unsere Nerven eingedrungen. Er möchte uns so gerne das goldene Zeitalter der Tonkunst, die Mozart-Haydn-Epoche, wiedergeben, und es ist nur natürlich, daß auch seine Texte alles Komplizierte durchaus meiden. Einen Augenblick der Schwäche hat er ja gehabt, als er nach den „Neugierigen Frauen“ und den „Vier Grobianen“ den „Schmuck der Madonna“ schuf. Da versuchte sich sein harmlos-heiteres Gemüt auf den italienischen Urinstinkt zu besinnen. Zu besinnen? Oh, er mußte sich selbst Gewalt antun, um gewalttätig zu werden. Seine Hand wußte schließlich auch, was ihm nicht lag, wenn nicht zu meistern, so doch zusammenzuschweißen. Möglich, daß er mit diesem veristischen Einschlag bei den Massen mehr Glück hatte. Aber das geht vorüber. Der Wille zur Wirkung muß aus dem innersten Menschen kommen, sonst leidet er Schiffbruch. Im „Liebhaber als Arzt“, den das Königliche Opernhaus zur Beschwichtigung von Skrupeln aufführte, sehen wir nun Wolf-Ferrari's schwache Persönlichkeit einige Stufen emporentwickelt. Aus dem Urgrund heiterer Einfachheit, die alles Problematische scheut, aus einem freieren

Eklektizismus, der sich am Geist des Rokoko berauschte, ist zwar nichts Neues, aber etwas entschieden Modernes gewachsen. Der Komponist ist derselbe geblieben, aber er läßt nun auch die komponierende Umwelt bis zu Richard Strauß auf sich einwirken. Mit feinem Stiff deutet er kaum an, betont die Umrisse hier und da ein wenig stärker, bringt es zu einem Ständchen, zu einem Buffoquartett der Ärzte, gewährt einer leisen Dissonanz jungdeutscher Herkunft Einlaß, um sie sofort wieder in den lieben Wohlklang aufzulösen, versteht es, im Orchester, in der Stimmführung geistreich und einfach zugleich zu sein. In alledem strömten italienische kindliche Frohnatur und deutscher Ernst zu einer behaglichen Mischung zusammen. Sehr entwicklungsfähig scheint mir Ermanno Wolf-Ferrari's Art nicht. Er wird, um sein bestes zu geben, immer harmlos, immer eklektisch sein und seinen halben Landsmann Puccini beneiden, der den Mut zum Kolportagehaften aufbringt, überhaupt im Guten und im Schlimmen kühner ist. Den von Richard Batka nach Enrico Golisciani zurechtgestutzten Text mit den bekannten Opernrequisiten brauche ich nicht zu erzählen. Man kann es auch kaum, ohne spöttisch zu werden. Und das würde nicht die Mühe lohnen. Mag dieses Petitfour ohne bitteren Nachgeschmack bleiben. Dafür sorgt ja auch halb und halb das Opernhaus. Leo Blech ist auf solche Dinge eingestellt. Im Genre weiß er prachtvoll zu disponieren und abzutönen. Herr Hoffmann freilich stört. Es ist eine biedere Massigkeit in seinem Gesang und in seinem Spiel, die ich nur selten vertrage. Hier nicht. Eine Künstlerin wie Lola Artôt de Padilla steht auf dem Niveau dieser Kunst. Sie ist entzückend. Auch der stimmfrische Herr Henke und Birgit Engell passieren. Die Regie des Herrn Droe-scher ist zu rühmen. Es scheint mir ausgeschlossen, daß dieses zweiaktige Säckelchen sich hält. — Das Deutsche Opernhaus steckt noch mitten in der Arbeit. Es gibt seinen Abonnenten nun schon das „Rheingold“. Glänzend aufgeführt, zerbröckelt es nun bereits. Passabel aufgeführt, kann es schläfrig stimmen. Ich brauche nicht zu sagen, daß es hier passabel gegeben wird. Man hört noch gelegentlich den Mechanismus knarren; man sieht anstatt des Göttlichen Allzumenschliches; mangeln Bilder von größter Gegenständlichkeit. Im Orchester knarrt es noch zuweilen. Ignaz Waghalter muß sich in den Tempi erst an den Lapidarstil gewöhnen, einige Motive schärfer meißeln und Bläserunebenheiten aus der Welt schaffen. Sonst alle Achtung vor seiner Leistung. In der freien Landschaft ist der Kuppelhorizont das Allerschönste. Unten läßt es sich gut reden und spazieren gehen. Die Burg ist ein Phantom. Direktor Hartmann scheint an Idiosynkrasie gegen Verwandlungen zu leiden. Warum begleiten wir Wotan und Loge nicht nach Nibelheim? Dieses aber könnte ein unzerreißbares Bilderbuch zieren. Der Drache wieder ist ein Kuriosum. Er bäumt sich empor und liegt dann enteelt, zur Haut verdünnt, als Landschaft am Boden (so wenigstens schien mirs). Nie aber sah ich das Rheingold leuchten wie im Deutschen Opernhause. Auch die Rheintöchter

schwammen nach allen Regeln des Herkommens. Es stellten sich vor: als Wotan Karl Braun. Diese Wunderstimme hält viel aus. Sie behauptet sich gegen alles Irrationale der Behandlung. Noch wirkt sie so mächtig, daß sie gelegentlich einen echten Wotan vortäuscht. Als Alberich Eduard Kandl. Er spricht vorzüglich aus, bleibt aber in Hauptmomenten wie im Fluch uncharakteristisch; Bruder Mime dagegen, Julius Lieban, besitzt alles Charakteristische in einem Grade, daß in der Viertelstunde seiner Anwesenheit die Illusionen wiederkommen. Und einen wahren Hymnus verdient Hertha Stolzenberg, die sich nicht damit begnügt, eine die Stimmen führende Woglinde zu sein, sondern sie mit persönlichem Ausdruck füllt. Wo bleibt bei Alfred Goltz die Überlegenheit des Loge? Auch müßte er ein ausgezeichneter, klug pointierender Sprecher sein; aber man verstand ihn nicht. Die Riesen Fasolt-Lehmann und Fafner-Müller ließen Urwildheit vermissen. Der Donner Julius Roethers war provinziell, der Froh Rudolf Laubenthals sympathisch; Elisabeth Boehm van Endert blieb eindrucklos; die Erda Luise Schröters dagegen konnte sich hören lassen. Motiv und Geste fallen nicht immer zusammen. Kurz: diese künftige symphonische Dichtung befindet sich hier noch im embryonalen Zustande. Vieles durchaus achtungswert, manches unter Niveau. Aber der Weg ist aussichtsreich.

Adolf Weißmann

BRESLAU: Zur Karnevalszeit brachte das Stadttheater eine originell stilisierte, sehr lustige Aufführung des Offenbachschen „Blaubart“, in der sich zumal unsere Mezzosopranistin Frau Dörwald als eine udröllige Soubrette von stärkster parodistischer Begabung erwies. Eine gute Erwerbung scheint unsere Oper an dem jungen Norweger Erik Bye gemacht zu haben. Er soll vor der unserigen noch nie eine Bühne betreten haben. Um so höher wären die musikalischen und darstellerischen Talente zu bewerten, die er bei seinem Debüt als Amonasro ins Treffen führte. Zu einer prachtvollen Erscheinung gesellten sich ein edler, schön gebildeter Bariton und eine außergewöhnliche großzüggige Darstellung des wilden Äthiopierfürsten. In einer geschlossenen Wiedergabe des „Nibelungen-Ringes“ erschienen zwei Gäste von der Dresdener Hofoper: Soomer sang den Wotan in der „Walküre“, Vogelstrom die Titelrolle in „Siegfried“. Der Baritonist machte seinem stolzen Rufe alle Ehre, der nicht minder gerühmte Tenorist enttäuschte, weil sein durchaus lyrisches Organ den Ansprüchen der Schmiedelieder und der das Drama abschließenden Liebeszene an heldischer Wucht nicht annähernd gewachsen ist. An der Brünnhilde versuchte sich zum ersten Male unsere neu geworbene Dramatische Anni Kopp nicht ohne Glück, aber auch noch nicht mit vollkommenem Gelingen. Die Höhe ihres edlen, dunklen Soprans bedarf für Wagnersche Heroinnenrollen der Festigung. Als Stimmphänomen ist der Münchener Knoten zu bezeichnen, der als „Tristan“ gastierte. Nicht viele seiner Fachgenossen werden ihm die ständige Steigerung des Tonvolumens bis zu den Fieberekstasen des dritten Aktes nachmachen. Freilich fehlte dem hier entfalteten, höchsten

Tenorglänze nicht jeder Schatten. Knoten bediente sich bisweilen des fatalen Sprechgesanges in so ausgiebiger Weise, daß von den vorgeschriebenen Notenintervallen nicht mehr viel übrigblieb. Ich nehme an, daß man Herrn Knoten in München nicht soviel Selbstherrlichkeit bei Wagner zugesteht, aber dann sollte er sie auf Gastspielreisen erst recht nicht üben. Prüwer bewährte sich wieder als ein idealer „Tristan“-Dirigent, um den uns jedes erste Opern-institut beneiden darf. Dr. Erich Freund

DORTMUND: Unsere Oper hat mit verschiedenen Engagementsgastspielen, die zum Abschluß geführt haben, das Ensemble aufgefrischt, neu gefestigt und nahezu vollständig abgerundet. Außerdem erfreute sie mit tüchtigen Neueinstudierungen von Mozarts „Entführung“ und Puccini's „Madame Butterfly“, die unter Wolframs souveräner Führung und Direktor Bollmanns Regie zu bester Geltung kamen. Von den Solisten bewährten sich vor allem die Damen Aich, Mayer-Olbrich und Sandow, sowie die Herren Ziegler, Maly-Motta, Baldszun und Jung. Von Veranstaltungen mit musikalischem Hintergrund ist ferner nur noch eine Verdi gewidmete Matinee des „Theater-Vereins“ zu erwähnen, bei welcher der Unterzeichnete den einleitenden Vortrag hielt, während die Damen Aich, Fischer, Mayer-Olbrich und die Herren Schwerdt, Maly-Motta, Jung, Oldörp und Wolfram durch Vorträge aus Verdi'schen Werken erfolgreich mitwirkten.

Theo Schäfer

DRESDEN: Später als in anderen Städten hat Richard Wagners „Parsifal“ hier Einzug gehalten, aber wir haben alle Ursache, uns dessen zu freuen, daß die Leitung der Hofoper das Wettrennen um „Parsifal“-Schnelligkeitsrekorde nicht mitgemacht, sondern das Werk in langer, mühsamer Arbeit aufs sorgfältigste vorbereitet hat. Dieser ernsten Auffassung der großen Aufgabe entspricht auch die Absicht des Grafen Seebach, den „Parsifal“ nicht zum ständigen Bestandteil des Spielplans zu machen, sondern ihn alljährlich nur in der österlichen Zeit einigemal zu geben, so daß schon dadurch die Ausnahmestellung des Bühnenweihfestspiels im Sinne des Meisters gewahrt bleiben soll. Die ganze Wiedergabe des Werkes zeigte das heiße Bemühen, die Absichten des Meisters nach besten Kräften zu erfüllen und besonders alles zu vermeiden, was den weihvollen Eindruck stören, die Aufmerksamkeit vom Kunstwerk ablenken und an Theater im üblen landläufigen Sinne erinnern könnte. Daß dieses Prinzip sich im zweiten Akt nicht ganz durchführen ließ, ist verzeihlich; hat doch die Szene der Blumenmädchen auf mich selbst in Bayreuth stets einen, sagen wir's nur mal ehrlich, opernhafte Eindruck hinterlassen. Abgesehen davon aber darf man die Dresdener „Parsifal“-Aufführung als durchaus stilgemäß und der Eigenart des Kunstwerkes durchaus angepaßt bezeichnen. Obwohl Eva v. d. Osten-Plaschke, die allerdings ein wenig indisponiert war, Fritz Vogelstrom, Friedrich Plaschke, Georg Zottmayr, Desider Zador in den Hauptpartien Vortreffliches boten, trat doch keine dieser an sich so wertvollen Kunstleistungen etwa virtuoshaft aus dem Rahmen des Ganzen hervor, vielmehr war jeder Solist offensichtlich

bemüht, bei Einsatz seiner besten Kraft sich doch nur dem Kunstwerk einzufügen. In dieser selbstverleugnenden Hingabe unserer ersten Solisten an das Werk, die nur durch tiefste Anleitung zu erzielen gewesen sein dürfte, lag für mich der Schlüssel zu dem wahrhaft erhebenden Gesamteindruck, der hinter dem einer Bayreuther Aufführung in keinem wesentlichen Punkte zurückstand. Vor allem wirkte der ganze erste Akt mit allen seinen Einzelheiten als eine Kunstleistung aus einem Gusse, da auch bei den von Ernst Altenkirch geschaffenen Dekorationen alles Auffällige und Ablenkende vermieden war und Georg Toller als Spielleiter, sowie Leon Fanto als Schöpfer der Kostüme in der gleichen Absicht Hand in Hand gearbeitet hatten. Gewiß mochte der Gralstempel manchem Besucher zunächst seltsam erscheinen, da er als Rundbau mit Säulen und schmucklosen Steinwänden nur monumental wirkte und jede Pracht vermissen ließ. Aber just in diesem ernsten Raume tat schon ein mattviolett, von oben einfallendes Licht eine starke Stimmungswirkung und das Gold des Schreins und der Geräte sowie die mattroten Mäntel der Ritter hoben sich um so kräftiger ab, so daß man bald den Raum völlig vergaß und sich von der Zeremonie gefangen nehmen ließ. Daß alle Bewegungen, alle Gruppen mit Würde und Ruhe ausgeführt wurden, war besonders wertvoll für das Endergebnis. Rein musikalisch stand die Aufführung dank Ernst v. Schuchs rastlosen Bemühungen auf einer ragenden Höhe. Das Orchester hatte eigens zum „Parsifal“ einen Schalldeckel erhalten, der zwar gewisse Einzeleffekte abdämpfte, aber andererseits doch einen wundervollen Gesamtklang gerade bei dieser so eigenartigen Partitur erzeugte; auch trug die Unsichtbarkeit des Orchesters, meiner Meinung nach, wesentlich dazu bei, die Empfindung des Losgelöstseins vom Irdischen hervorzurufen, auf der ja ein gut Teil des künstlerischen Genusses beim „Parsifal“ beruht. Neben dem Orchester verdient der Chor ein uneingeschränktes Lob. Daß die ersten Vorstellungen bei wesentlich erhöhten Preisen gegeben wurden, ist angesichts der hohen Kosten begreiflich; aber man darf hoffen, daß des großen Meisters letztes Werk künftig auch dem Publikum der Minderbegüterten zugänglich gemacht werden wird. Tiefste Ergriffenheit lag über dem bis zum letzten Plätzchen besetzten Hause; es war ein Weihetag und ein Ehrentag der Hofoper, an dem alle Mitwirkenden ihren vollen Anteil haben. — Als Tannhäuser gastierte Alois Hadwiger von Bremen auf Engagement und zwar mit entschiedenem Erfolg. Ob er jedoch die allererste Kraft ist, die wir brauchen, kann nach diesem einen Gastspiel noch nicht entschieden werden.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Nach wie vor beherrscht „Parsifal“ den Spielplan und übt sehr große Anziehungskraft aus. Wir sehen in seiner maß- und skrupellosen geschäftlichen Ausbeutung aber eine Entwürdigung des Bühnenweihfestspiels. Auch die Qualität der übrigen Aufführungen und die Abwechslung im Spielplan leidet darunter, so daß in den letzten Wochen neben „Parsifal“ an Neustudierungen nur „Die Meistersinger“, „Margarete“, „Fidelio“, „Zar und Zimmermann“ und der ungenügend besetzte und ein-

studierte „Waffenschmied“ herauskamen. Nach dem Abgang des musikalischen Oberleiters der Oper, Ernst Knoch, hat dessen gesamte Erbschaft der noch jugendliche Kapellmeister Hans Knappertsbusch angetreten, dem auf die Dauer für höchste Aufgaben, wie „Parsifal“, „Meistersinger“, „Fidelio“, zwar nicht hervorragende Begabung, aber denn doch naturgemäß die erforderliche künstlerische Reife abgeht.

Ferdinand Schemensky

KASSEL: Als einzige Erstaufführung von Bedeutung ist diesmal die von Massenets' „Manon“ zu melden, die, von Prof. Beier sorgfältigst vorbereitet, in den Damen Gates, Merkel, Bake, Herper wie den Herren Windgassen, Groß, Ulrici, Warbeck die beste Rollenbesetzung fand. An Stelle Beiers, der seit Wochen krank daniederliegt, stand bei den letzten Wagnerwerken, wie „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ u. a., Dr. Zulauf am Dirigentenpult, und zwar mit ausgezeichnetem Erfolg. Man begreift daher nicht recht, warum diesem so gewissenhaften Künstler nicht auch für die bevorstehende „Parsifal“-Aufführung der Taktstock überlassen ist, der für dieses Werk einem jungen auswärtigen Dirigenten, Dr. Stiedry, anvertraut wurde. Eine von diesem geleitete Aufführung des „Holländers“ ließ allerdings in ihm eine nicht unbedeutende Künstlernatur erkennen. Von Gastspielen waren besonders interessant die der Frau Salvatini (Santuzza und Nedda) und des Herrn Jadlowker (George Brown); hatte erstere durchaus für stürmischen Beifall zu danken, so entsprachen die Leistungen des letzteren nicht voll den Erwartungen, die man von diesem Stern hegte. Dr. Brede

KÖLN: Das Opernhaus brachte Verdi's textlich und mit Ausnahme des in die Musikmacherei alten italienischen Stils verfallenden ersten Akts auch musikalisch interessante Oper „Ein Maskenball“, die mit ihrem dramatisch vertieften Wesen und ihrer sorglichen Ausarbeitung gewissermaßen ein Grenzzeichen in des Meisters Schaffensart darstellt, nach längerer Zwischenzeit in recht erfreulicher neuer Einstudierung, die einen schönen Erfolg zu verzeichnen hatte. Gustav Brecher hat der Partitur eine ungemein feine, farbig-charakteristische Behandlung angedeihen lassen, dann zeichneten sich in dem recht eindrucksvoll gestellten Ensemble Sophie Wolf (Amelia), Carl Schröder (Richard) und Julius vom Scheidt (Renato) besonders aus.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Neben „Tristan“, der sich mehr und mehr beim Publikum behauptet, ohne doch ein durchschlagender Erfolg zu werden, hat die Königliche Oper als Neuheit „Sunnans Geheimnis“ von Wolf-Ferrari gebracht. Flott und munter ausgeführt (durch Fr. T. Frederiksen und Herrn A. Hoeberg) amüsierte das winzige und witzige Ding, jedoch ohne, namentlich wegen des recht schwachen Textes, tiefere Eindrücke zu hinterlassen.

William Behrend

LEIPZIG: Nach Überwindung mancher Hindernisse ging nun auch der „Parsifal“ in der Geburtsstadt des Meisters am 22. März zum erstenmal in Szene. Ein großes szenisches Hindernis blieb aber noch von vornherein bestehen: die Wandelbilder, die hier nach der Idee

des Intendanten Martersteig auf optischem Wege ausgeführt werden sollten, gelangen auch in den beiden Hauptproben so wenig nach Wunsch, daß sie in der ersten Aufführung überhaupt ganz weggelassen werden mußten. Die jedenfalls von dem Intendanten und dem Dramaturgen und Spielleiter Lert inspirierten, von Engels (München) entworfenen Dekorationen flossen, wo das nur einigermaßen zu rechtfertigen war, von Al fresco-Farbenfreudigkeit über und näherten sich in ihrer starken Hinneigung zu flächhaften Wirkungen und Vereinfachung des Bildhaften den bekannten Reinhardtischen Grundsätzen, wozu allerdings die unmöglich zu umgehende plastische Bauart des Grialstempels, zweifellos des Glanzstückes der Szenerie, im Widerspruch stehen mußte. Die von Lert beaufsichtigte „lebendige Seite“ der Bühnenbilder verdient hohes Lob; nur war der von Bayreuth übernommene steife Stehschritt, wie er beim Einzug der Ritter in die Halle angewandt wurde, von Überfluß. Sehr gut war der musikalische Teil bei Otto Lohse aufgehoben. Das Orchester spielte warm und blühend, konnte aber natürlich bei aller Abdämpfung nicht die für den „Parsifal“ unbedingt nötige Wirkung des verdeckten Orchesters erzielen. Von den Chören leisteten besonders die aus Frauenstimmen zusammengesetzten zum Teil Vortreffliches. Die Rollen waren fast durchgängig glücklich besetzt: Jacques Urlus ein Parsifal von prächtiger stimmlicher Fassung und wohldurchdachtem, wenn vielleicht auch noch nicht genügend torenhaftem Spiel; Alfred Kase, ein gesanglich jenem etwa gleichwertiger Amfortas; Karl Braun als Gast wuchs je länger je mehr zu der Größe seiner Aufgabe, und Erich Klinghammer machte aus seinem Klingsor soviel man von ihm in einer ihm nicht zustehenden Partie erwarten konnte. Als Kundry sollen abwechseln: Cäcilie Rüsche-Endorf und Valeska Nigrini. Die letzte bot in der zweiten Hauptprobe, wonach allein ich meine Eindrücke hier niederschreiben kann, eine gesanglich höchst befriedigende Leistung, konnte mich indes im Spiel nicht vollständig überzeugen. Die andere wurde mir als ausgezeichnete Mittlerin der Rolle gerühmt.

Max Unger

LUZERN: Das subventionierte Stadttheater hat unter Direktor Hans Keller neben reichlichen Operettendarbietungen auch zahlreiche Opernaufführungen zum Teil mit auswärtigen Gästen unter Leitung des feinfühligsten ersten Kapellmeisters Richard Tanner den Verhältnissen entsprechend herausgebracht: so „Fidelio“, „Madame Butterfly“, „Fliegender Holländer“, „Prophet“, „Troubadour“, „Figaros Hochzeit“, „Heimchen am Herd“ u. a. m. Herr Keller hat auch für die nächste Spielzeit (Oktober bis Palmarum 1915) von der Stadtbehörde die Konzession wieder zugesprochen erhalten.

A. Schmid

MÜNCHEN: Marguerite Sylva von der Opéra Comique in Paris ist in unserer Hofoper als Carmen aufgetreten. Sie reicht nicht an die leidenschaftliche Größe der Gutheilschoder heran, noch weniger an die Vortragskunst der Cahier. Was sie gibt, ist raffinierte Routine in Spiel und Gesang. Gleichwohl bleibt bewundernswert, was sie ihrem flachen Organ

abringt, und ihrer schauspielerischen Leistung muß ein ausgezeichnetes Können nachgerühmt werden. Freilich nur ein Können dessen, was sie will. Denn ihre Carmen ist kein Dämon, sondern nur eine temperamentvolle Nachtlokalgestalt. Sie verbürgerlicht das wilde Naturkind Bizets' genau so wie die Aïno Akté die Salome.

Alexander Berrische

PARIS: Am gleichen Tage erhob sich der Operettenkomponist Hirschmann (erschreibt sich als guter Franzose ohne s) zur ersten Oper mit mehreren Leichnamen am Schluß, und ließ sich der Urheber so mancher tragischer Musikdramen, Xavier Leroux, zur Operette herab. Beide Verwandlungen haben den Beifall des Publikums gefunden, während die Kritik nur für die Bescheidenheit von Leroux Lobspprüche übrig hat. Hirschmann hatte sich schon vor einigen Jahren erkühnt, nach Verdi den tragischen „Hernani“ Victor Hugo's in Töne umzusetzen, die noch weniger am Platze waren als die seines berühmten Vorgängers, und von seiner „Danseuse de Tanagra“ darf man wenigstens das eine sagen, daß sie seinem „Hernani“ weit überlegen ist und in der Volksoper der Gaité einen ebenso großen Erfolg verdient als „Quo vadis?“ von Nougues, von welchem Werk man freilich heute nicht mehr viel spricht. Hirschmann hat sich auch diesmal nicht an einem berühmten Dichter vergriffen, sondern dem Vielschreiber Félicien Champsaur eher einen Dienst erwiesen, indem er aus seiner „Orgie Latine“ durch den erfahrenen Paul Ferrier ein Opernbuch herstellen ließ, das nicht nur eine bewegte Handlung und Anlaß zu glänzender Ausstattung bietet, sondern auch der Musik hinlänglich Raum läßt, sich zu entfalten. Die berüchtigte Messalina, die hier noch sittenloser ist als sonst, verliebt sich in einen einfachen ägyptischen Soldaten und erlaubt dafür ihrem Günstling Silius, die Braut dieses Soldaten, die Tänzerin Karysta aus Tanagra, für sich in Anspruch zu nehmen. Die Verlobten sind aber von einer Tugend, die alle Begriffe übersteigt, und darum rächt sich Messalina, indem sie zuerst dem wackeren Soldaten vorspiegelt, daß ihm seine Karysta untreu geworden sei, ihm dann statt des verlangten Giftes einen Schlaftrunk gibt und der Karysta die angebliche Leiche ihres Verlobten enthüllt. Nach einem Orakel der künftigen Schwiegermutter durfte Karysta vor ihrem Tod nur dreimal tanzen. Zweimal hat sie es schon getan, um ihren Geliebten zu retten, und zum drittenmal tut sie es nun aus Verzweiflung. Zu spät erwacht der Soldat aus seiner Betäubung, ersticht sie wegen der vermeintlichen Untreue und dann sich selbst, da er erfährt, daß sie ihm treu geblieben. Messalina geht dagegen straflos aus, und das ist immerhin ein Fehler, da das Ganze auf den populären Erfolg abzielt. Hirschmann weiß nicht nur mit dem Orchester, sondern auch mit den Singstimmen vorzüglich umzugehen. Er macht auch Anläufe zu musikalischer Charakterisierung, aber es fehlt ihm eben doch an ursprünglichen Ideen und darum verfällt er der Nachahmung, sobald er einer Musik eine bestimmtere Form zu geben versucht. Der neue Direktor der Gaité Charbonnel versteht es ebenso gut wie seine Vorgänger, die Brüder Isola, trotz der be-

scheidenen Eintrittspreise eine anständige Besetzung der Gesangspartien mit einer glänzenden Ausstattung zu verbinden. Vielleicht übertrifft die Gaité sogar die Große wie die Komische Oper in der geschickten Anordnung des Ballets. Das Verdienst gebührt der Tanzmeisterin Frau Stichel, auf deren Dienste die Direktion der Großen Oper mit Unrecht verzichtet hat. — Die im Apollotheater gegebene Operette von Xavier Leroux „La Fille de Figaro“ gehört zur wenig empfehlenswerten Gattung der Folgestücke, denn die beiden Textdichter Hennequin und Delorme haben aus Mangel an eigener Erfindung Figaro und Rosine in ihren Nachkommen und den jugendlichen Cherubin als lächerlichen alten Herrn wieder auflieben lassen. Figarella übt den Barbierberuf in Paris aus, bringt die glückliche Ehe der Tochter Almavivas mit ihrem Liebhaber zustande, den Cherubin für seine Nichte in Anspruch nahm, und wird nach zahlreichen Verkleidungen und anderen Listen mit der Hand eines wackeren Toreros belohnt. Leroux hat zwar im ganzen in seiner Musik den Operettencharakter so ziemlich getroffen, aber die Geschmacklosigkeit seiner Textdichter noch verschlimmert, indem er zahlreiche Reminiszenzen an „Figaros Hochzeit“ und an Rossini's „Barbier“ absichtlich einstreute. Das Publikum schien aber von allem befriedigt und die Pariser Kritik findet auch die Reminiszenzenjägerie von Leroux geistreich und diskret. In der Titelrolle der Figarella zeichnete sich Jane Marnac aus, die einst in kleineren Partien an der Komischen Oper beschäftigt war.

Felix Vogt

PRAG: Mit einer Anteilnahme, die von einem zum andern Abend zusehends stieg, ist der Wagner-Zyklus zu Ende gespielt worden. Fast ganz mit eigenen Kräften ausgeführt, hat er wieder den Nachweis erbracht, daß unser Theater auf der notwendigen künstlerischen Höhe steht. Gerade auf dem Gebiete der Wagnerschen Kunst leistet es dank Zemlinskys heißem Bemühen das Hervorragendste. Als Gäste traten Erik Schmedes, der die beiden Siegfriede sang, und Frieda Langendorf als Brangäne auf. Den würdigsten Abschluß erhielt der Zyklus diesmal durch die Aufführung des Bühnenweihfestspiels, das wieder seine ganz ungeheuerliche Wirkung auf das tief andächtige Haus ausgeübt hat. — Zemlinsky hat sich im letzten Monat auch durch die Wiedereinstudierung von „Figaros Hochzeit“ ein besonderes Verdienst erworben. Wie er das Werk herausbrachte, da war alles so fein auf den musikalischen Lustspielton abgestimmt, daß man seine helle Freude daran haben mußte. — Zu Rudolph Freiherrn Prochazkas 50. Geburtstag holte das Theater den lyrischen Einker der Geburtstagskinder „Das Glück“ wieder hervor und bereitete mit der Aufführung den vielen persönlichen Freunden des Komponisten eine rechte Freude. Prochazka, der Verdienstvolle, war an diesem Abend Gegenstand großer Ehrungen seitens des Publikums.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Als letztes künstlerisches Ereignis der Saison ist wohl die mit Spannung erwartete „Parsifal“-Aufführung im „Theater des Musikdramas“ zu bezeichnen. Die Auf-

führung des Bühnenweihfestspiels machte dem um dessen Einstudierung hochverdienten Dirigenten Georg Schneevoigt und dem mitwirkenden Helsingforscher Symphonieorchester große Ehre. Im ganzen waren die Leistungen der Künstler wahrhaft edle, von sichtbarer Begeisterung getragen. Die Inszenierung legt ein neues Zeugnis von dem künstlerischen Verständnis des neuen Opernunternehmens ab. Auch im Riesenauditorium des Volkstheaters finden „Parsifal“-Aufführungen statt, die unter Leitung des kunst sinnigen Grafen Scheremetew stehen, der auch in diesen Tagen eine Aufführung im Kaiserlichen Theater der Eremitage in Anwesenheit der Kaiserfamilie leiten wird. — Die zweite Saison der Italienischen Oper brachte uns wieder eine Reihe von hervorragenden Gesängerkünstlern, unter denen der russische Tenor Leonid Ssobinow der Star zu sein scheint. Margarete Erlerioix, Galli-Curci, Cervi-Caroli, Erminia Rubadi, Nelly Sanata, Carlo Galeffi, Umberto Macnez, Anafesto Rossi u. a. bilden die übrigen Leuchten des Ensembles, das von Fr. Spetrino geleitet wird. Die Hauptattraktion ist noch immer der große Schaljapin, der mit seiner unerreichten Darstellungskunst Stürme der Begeisterung entfesselt.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Das musikalische Ereignis für Schwerin war die „Elektra“-Aufführung in den letzten Februartagen. Man versprach sich nicht den Erfolg, den der „Rosenkavalier“ hatte, aber gerade die „Elektra“ hat gepackt. Es war kein Wunder! Gerade die „Elektra“-Musik zwingt zum Miterleben. Mag dem Hörer auch zunächst das düstere, oft grausige Handlungsbema nicht zusagen, die gewaltige, alle seelischen Empfindungen der Handlungsträger restlos enthüllende Musik reißt ihn mit elementarer Kraft hinein in dies ungestüme Drama von Leidenschaft, Rachedurst und Seelenmarter. Wie Strauß im einzelnen diese unwiderstehliche Gesamtwirkung erzielt, ist einfach erstaunlich; er gewährt keinen Moment Ruhe, sondern peitscht seine Hörer von einer seltsamen Akkordmischung zur anderen, macht für wenige Sekunden die wunderbarste Melodik auf und stürmt dann mit seiner ganzen Instrumentierungskunst gleich dem Wilden Jäger mit schrillum Getöse weiter. Aber — niemand mag zurückbleiben, jeder horcht atemlos auf den neuen Wechsel... Das Werk hatte hier eine sehr gewissenhafte und verständnisvolle Einstudierung erfahren. Musikalisch und szenisch war es mit allem nötigen Verständnis für seine Eigenart vom Intendanten Dr. Schmieden und Hofkapellmeister Professor Kaehler eingeübt worden. Paula Ucko (Titelpartie) hätte vielleicht an manchen Stellen das Orchester noch mit mehr elementarer Wucht übertönen dürfen, hätte der rachedürstenden Elektra da oder dort vielleicht eine noch stärkere Leidenschaftlichkeit und etwas weniger Trauerweidenhaltung leihen können, aber was sie im ganzen aus dieser Partie herauszuholen wußte, das verdient höchste Anerkennung. Ottilie Schott (Chrysothemis) und Frieda Schreiber (Klytämnestra) boten Leistungen, die schwerlich zu übertreffen sein dürften. Der Orest hatte in Mohwinkel einen hervorragenden Vertreter. Paul Fr. Evers

WEIMAR: Die mit größter Gewissenhaftigkeit und künstlerischem Ernste schon seit Wochen gehaltenen Vorproben zum „Parsifal“ ließen einen größeren Repertoirewechsel nicht zu. Man brachte trotzdem als vorläufigen Abschluß der chronologisch aufgeführten Werke des Bayreuther Meisters den „Nibelungen ring“ heraus und für die, denen noch, trotz Aschermittwoch, der Karneval in den Gliedern steckt, Strauß' hof(bühnen)fähig gewordene, neu einstudierte „Fledermaus“. Carl Rorich

KONZERTE

ANTWERPEN: Die Zahl der Konzerte häuft sich in einer in unserer Handelsstadt nie gekannten Weise. Selbst mit Einzelkonzerten versuchen Virtuosen mit mehr oder weniger Glück ihr Heil vor dem hiesigen, wenig konzertbedürftigen Publikum. Einzig die noch immer auf der Höhe ihrer Kunst stehende Klavierspielerin Berthe Marx wußte an zwei Abenden den Saal zu füllen und ihre Zuhörer in jeder Weise zu fesseln. In Konzerten der „Société des nouveaux concerts“ unter Leitung Mortelmans', der sich zu einem tüchtigen Interpreten von Brahms' Dritter Symphonie herangebildet, entzückte Huberman mit der vollendeten Wiedergabe des Mendelssohnschen Violinkonzertes und der Engländer Pitt Chatam als Liedersänger von Bedeutung. Die Chorvereinigung „Arti Vocali“ führte unter Leitung Keurvets' im Zoologischen Garten Benoits Oratorium „Der Rhein“ auf, ein Werk, das es verdient, nicht der Vergessenheit anheimzufallen, und die „Société de musique sacrée“ unter Ontrop Mendelssohns „Elias“ mit hervorragenden Solisten und wunderbar disziplinierten Chören. A. Honigsheim

BASEL: Ein Extrakonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft, in dem Eugen d'Albert Beethovens G-dur Klavierkonzert in unvergleichlicher Weise interpretierte, bildete den unbestrittenen Höhepunkt der diesjährigen Saison, deren letzte Symphoniekonzerte mit Karl Erb und Frida Kwast-Hodapp als Solisten und Hermann Suter als geistvollem Orchesterleiter bedeutenden Eindruck hinterließen. Von den Novitäten interessierte eine überaus kühne symphonische Dichtung „Die Richmodis“ von Robert Denzler durch ihre frische Unbekümmertheit und starkes Charakterisierungsvermögen. — Neben den künstlerisch vollwertigen Konzerten des Basler Streichquartetts debütierte ein Neues Basler Streichquartett unter Erich Wolf als Primgeiger mit entschiedenem Erfolg. — Großen Eindruck machte eine Aufführung von Verdi's „Requiem“ durch den Basler Gesangverein, der den choralen Partien in hervorragendem Maße gerecht wurde. Von den Solisten Nina Jaques-Dalcroze, Adrienne Nahm-Fiaux, Rodolphe Plamondon und Paul Boepple zeichnete sich die Altistin besonders aus.

Gebhard Reiner

BERLIN: Eugen d'Albert, der mit Begleitung des von Camillo Hildebrand dirigierten Philharmonischen Orchesters sein 2. Klavierkonzert in E, dann die beiden in G und Es von Beethoven und zum Schluß noch das Lisztsche

in Es spielte, zeigte sich wieder als der herrliche Pianist und speziell Beethovenspieler, über dem man alle anderen vergißt. Übrigens machte sein eigenes Konzert, wie er es vorträgt, nach Inhalt und thematischer Gestaltung einen weit bedeutenderen Eindruck als bei früheren Vorführungen. Das enthusiastierte Publikum bereitete dem Künstler stürmische Ovationen. — In seinem 4. Symphoniekonzerte, das Carl Maria Artz mit den Philharmonikern gab, brachte er ein bisher unbekanntes nachgelassenes Werk von Felix Draeseke, eine Sinfonia comica in e. Vier kurze, knapp geformte Sätze, die mit ihren kleinlichen Motiven und ihrer merkwürdig herben Instrumentation mehr befremdeten als anzogen. Außerdem enthielt das Programm noch die Ouvertüre „Am Rhein“ von Hugo Kaun, ein flott hingeworfenes, Lebensfreude atmendes Musikstück, und „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß. Margarethe Siems spendete noch die Arie der Donna Anna „Ich grausam?“ aus dem „Don Juan“ und die Nachtigallen-Arie aus Händels „il Pensieroso“. Viel Eigenart wollte sich bei dem jugendlichen Dirigenten noch nicht zeigen, aber die Philharmoniker ließen ihn nicht im Stich, der Abend ging ohne Unfall vorüber. — Die Königliche Kapelle unter Richard Strauß hat nun auch ihre beiden letzten Symphonie-Abende gegeben. Der 9. brachte außer einer selten gespielten Symphonie in C von Haydn (le Midi), der Beethovenschen in A und Liszts „Tasso“ ein neues Werk von Georg Schumann: Variationen und Fuge über ein Thema von Seb. Bach. Höchst interessante Musik, die, aus reicher Phantasie geboren und mit sicher gestaltender Hand gearbeitet, alle Kräfte des modernen Orchesters ausbeutend, den Hörer bis zum letzten Augenblick fesselt. Der 10. und letzte Abend schloß mit Beethovens Neunter, der die Ouvertüre zu „König Lear“ von Hector Berlioz und die symphonische Dichtung „Wieland der Schmied“ von Siegmund von Hausegger vorangegangen war. Letzteres Werk mit seinem melodischen Schwunge voll klangschöner Partien hinterließ schon bei erstmaligem Hören einen bedeutenden Eindruck, der sich bei näherer Kenntnis der ganzen Ausgestaltung seines thematischen Gehalts zweifellos vertiefen wird. Übrigens legte sich Richard Strauß gerade diese letzten beiden Abende für alles, was er brachte, mit seiner Persönlichkeit voll ein. Beethovens Siebente lag ihm schon immer gut; auch in die Partitur der Neunten hat er sich jetzt ganz intim hineingefunden und weiß sie mit seinem Temperament, mit dem Feuer seines Geistes zu beleben. Die Kapelle und der Opernchor taten ihr Bestes. Unter den Solisten erfreuten Emmy Leisner und Johannes Bischoff durch Kraft und Schönheit ihrer Stimmen, denen der Sopran der Frau Andrejewa-Skilondz, die doch führen soll, kaum ebenbürtig erschien. Jadlowkers Tenor klang ganz unsicher und farblos, wie fast immer in Konzerten, so oft ich ihn hörte. E. E. Taubert

Zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters wiederholte der Philharmonische Chor seine kürzlich erst gewürdigte prachtvolle Aufführung von Haydns „Schöpfung“, doch führte diesmal Arthur Nikisch den Dirigentenstab, und es sangen andere So-

listen: Sophie Schmidt-Illing, eine geschmackvolle und gutgeschulte, mitunter nur nicht ganz sauber intonierende Sopranistin, Walther Kirchhoff, der eine geradezu ideale Leistung bot und besonders durch sein ausdrucksvolles piano entzückte, sowie Anton S i s t e r m a n s. — Trefflich ausgeglichene Leistungen bot das Heß-Quartett mit Cherubini's Quartett in d, dem Streichtrio in c von Beethoven und dem Schubertschen Quintett in C, bei dem Fritz Espenbahr am zweiten Violoncell mitwirkte. — Sehr verdienstlich war es, daß das Wittenberg-Quartett Hugo Wolfs einziges Quartett in d der unverdienten Vergessenheit entriß; freilich hätten manche Stellen weniger hart herauskommen sollen. Außer Mozarts D-dur (Köchel No. 499) gelangte noch das erste Klavierquartett von Brahms zur Aufführung unter Mitwirkung der rassigen Gisela Groß. — In seinem 6. Konzert spielte der höchst beachtungswerte junge Geiger Florizel von Reuter mit Begleitung des Blüthner-Orchesters den ersten Satz des Joachimschen Ungarischen Konzerts und die beiden hochinteressanten Konzerte von Jaques-Dalcroze, der selbst dirigierte und an dem wohlverdienten reichen Beifall teilnehmen durfte. — May Harrison trug Bachs Ciaccona anfänglich ohne rechte Größe, überhastet und willkürlich vor; erst vom Durteil ab interessierte sie. Besser fand sie sich mit Sinding's Suite op. 10 ab; ihr Begleiter war Alexander Neumann. — Nach längerer Pause konzertierte Ossip Schnirlin, einer der fleißigsten unserer Geiger, der stets gern für neue Werke eintritt. Ernst von Dohnanyi spielte mit ihm seine prächtige Sonate op. 21. Schnirlin, dessen voller, blühender und ausdrucksvoller Ton sehr zu rühmen ist, trug auch einige Violinstücke eigener Komposition vor, die sehr violingerecht geschrieben waren und schöne melodische Einfälle aufwiesen.

Wilhelm Altmann

Das 10. (letzte) Philharmonische Konzert, das auf jeden Solisten verzichtete, wurde mit der schon öfters in Berlin vorgeführten, frisch erfundenen und lebendig gestalteten D-dur Symphonie No. 1 von K. Ph. E. Bach eröffnet und mit einer bekannten Glanzleistung Nikischs und der Philharmoniker, Brahms' „Erster“, wirkungsvoll beschlossenen. In der Mitte des Programms stand die Pastorale, die man nicht so bald in einer solch wundervoll poetischen Darstellung wieder hören wird, wie an diesem unvergeßlichen Abend. — Einen seltenen künstlerischen Genuß verdankte man dem ausgezeichnet geschulten Madrigalchor des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik, der unter Leitung von Karl Thiel eine köstliche Auslese aus den reichen Schätzen der weltlichen a cappella-Musik des 15.—17. Jahrhunderts bot. Vertreten waren Leonhard Lechner, Sweelinck, Haßler, Laurentius Lemlin, Antonius Scandello, Isaac, Oswald Reyter, Daniel Friderici, Schein. Alles, Ernstes wie Heiteres, wurde mit einer technischen Vollendung und einer stilistischen Feinfühligkeit gesungen, die wiederholt lauten Jubel und den Wunsch nach Wiederholung weckten. — Als Dirigent und Komponist stellte sich Joachim Brun de Neergaard an der Spitze der

Philharmoniker vor. Der erste Satz einer Symphonie in h-moll op. 8 erweckte Hoffnungen, die leider im Verlauf des Werkes wieder zunichte wurden. Hatte dieses Allegro moderato wenigstens Spuren eigenen Empfindens aufzuweisen, so überwog in den übrigen Sätzen die Unselbständigkeit der Erfindung, die Trockenheit des Ausdrucks, die rein handwerksmäßige Maché derart, daß man dem Ganzen schlechterdings keinen Geschmack abgewinnen konnte. Die Variationen über ein schwedisches Tanzlied op. 12 würden, um reichlich die Hälfte gekürzt, in einem Unterhaltungskonzert vielleicht keine üble Figur machen. Auch sonst müßte der Rotstift in liberalster Weise walten: der Komponist hetzt jeden — besonders humoristisch-drolligen — Einfall systematisch durch endlose Wiederholungen zu Tode, verdirbt sich dadurch selbst die meisten Pointen und instrumentiert zudem so zäh, dickflüssig und geräuschvoll, daß auch ansprechende Gedanken in dem allgemeinen Tonbrei wirkungslos vorübergehen. Auch als Dirigent zeigte sich der Konzertgeber von keiner besonderen Eigenart: über Korrektheit kam er nirgends hinaus. Diese Bezeichnung ist auch auf die mitwirkende Pianistin Adolfa Johnsson anzuwenden, die Chopin's e-moll Konzert zwar notengetreu und mit ansehnlicher Technik, aber derart schwung- und poesielos vortrug, wie ich es in meinem Leben noch nie gehört zu haben mich erinnere.

Willy Renz

Maggy Breittmayer (Violine) und Johnny Aubert (Klavier) konzertierten gemeinsam; ihre Leistungen stehen wohl höher als der Durchschnitt, aber nicht hoch genug, um ein besonderes Interesse erregen zu können. — J. Riß-Arbeau spielte an sieben Abenden Chopin's Werke in chronologischer Reihenfolge unter Mitwirkung von Erika Woskow (Klavier), Hans Bassermann (Violine) und Heinz Beyer (Violoncello). Vom vierten bis letzten Abend standen auf dem Programm die Kompositionen von op. 26 bis op. 65. Zu bewundern ist das erstaunliche Gedächtnis der Pianistin, das ihr ein Auswendigspielen sämtlicher Chopin-Werke ermöglichte. Die technischen Fähigkeiten der Pianistin sind auch zu schätzen, dagegen vermißte ich sehr eine irgendwie sich bemerkbar machende musikalisch-geistige Wiedergabe der Werke. Dieses Fehlen der rein musikalischen Fähigkeiten ist auch daran schuld, daß das Interesse für die Pianistin von Abend zu Abend mehr erlahmte. Felix Robert Mendelssohn, der den Cellopart der g-moll Sonate op. 65 im 7. Konzert für den verhinderten Heinz Beyer übernommen hatte, verspricht ein tüchtiger Künstler zu werden, obwohl er mit der Sonate technisch noch nicht ganz zurecht kam. — Eine auserlesene Schar Mitwirkender — Max Fiedler (Klavier), Oskar Schubert (Klarinette), A. Nagel (Violine), Benno Schuch (Viola), Joseph Malkin (Violoncello) — hatte sich der Violinist Hjalmar von Dameck gesichert. Technisch steht er schon seinen Mann, aber im musikalischen Vortrag wurde er noch, besonders vom Klavier und der Klarinette, in den Schatten gestellt.

Max Vogel

Kurt Schubert ist ein Klavierspieler mit einer etwas robust zupackenden Hand; er hat

aber viel gelernt und nimmt schon heute durch die Reinheit, durch die Objektivität seiner Technik ein; der Anschlag ist ausgezeichnet, doch oft zu eintönig und leidenschaftslos, und auch die Auffassung ist bei allem gesunden Instinkt noch spröde. Ähnlich wie seine Kunst war die des Komponisten Arnold Ebel, für den er sich mit Wärme und Geschick einsetzte. Die „Improvisationen“ dieses Tonsetzers sind nichts weniger als solche, es fehlt ihnen vor allem das Impulsive und Momentane, ohne welche Eigenschaften eine Improvisation undenkbar ist. So oft eine aparte Wendung eintritt, wird sie bald von Härten und geistgewollten Phrasen abgelöst. Runder wirkte schon das neue op. 85 von Xaver Scharwenka, zwei Balladen, die ebenfalls zum erstmaligen Vortrag gelangten, und von denen die zweite in f-moll als die blutvollere und interessantere bezeichnet werden kann. — Käthe Hörder besitzt einen zarten Sopran und ein hübsches Koloratur-Talent, das bei starker Pflege noch ergiebiger werden dürfte. Auch ihr Darstellungsvermögen ist sehr angenehm, es weist jedoch mehr aufs Operettenfach hin und weniger aufs reine Konzertlied. Die Technik von Beatrice Zerffi, die als Pianistin mitwirkte, ist nicht schlecht aber auch nicht auffallend; sie erwärmt wenig, doch muß man noch ein Konzert abwarten, um einigermaßen genau zu urteilen. — Therese und Artur Schnabel brachten an ihrem dritten und letzten Abend viel Schönes und Anregendes. Schnabel spielte die f-moll Sonate von Brahms mit unglaublicher technischer Sicherheit und mit einer Prägnanz, wie man sie zwar bei ihm gewohnt ist, jedoch mit solcher Innerlichkeit selten verknüpft findet. Den langsamen Satz hätte man allerdings inniger gewünscht. Liszt aber spielte er geradezu vollkommen. Und Frau Schnabel sang wieder, daß es eine einzige Freude war. Mit ihrer neuen Gabe hatte sie wenig Glück. Die Lieder von Ludwig Rottenberg sind Experimente auf fast ausschließlich geistiger Basis. Die Suggestion, die aus einer einsamen, einstimmigen Begleitung manchmal quillt, ist wahrscheinlich von Schönberg beeinflusst. Wie allem sei, die Sachen machen neugierig, und man wird gut tun, noch einiges anderes von diesem waghalsigen Komponisten abzuwarten. — Arnold Ebel veranstaltete einen eigenen Kompositions-Abend, bei dem Minna Ebel-Wilde, Otto Schwendy und Kurt Schubert als Interpreten mitwirkten. Ebel ist sowohl als Lieder- wie als Klavierkomponist in der Arbeit von außergewöhnlicher Subtilität: er überlegt jede Note wie ein Meister, er wägt die Wirkungen aufs genaueste ab — wenn nur der Gefühlsausdruck auch meisterlich wäre. Seine „Improvisationen“ und das „Rondo“ hörte ich nun zum zweiten Male, sie gewannen jedoch nur in Bezug auf die rein technische Struktur, nicht auch im Gehalt. Und auch in den Liedern ist vieles zu eckig und knochig. Brahms hat es ihm angetan, seine ernste tiefe Art schwebt ihm, wie es scheint, bei jedem Liede vor. Vielleicht werden wir erst dann von ihm Starkes, Bedeutendes zu hören bekommen, wenn er ganz zu sich gelangt und von seinem Vorbild nur den Ernst und die heilige Gediegenheit beibehält. — André de Ribaupierre ist ein Geiger, der

durch sein aggressives Temperament und durch seine verständige Darbietung reifer Werke den Hörer leicht gewinnt. Im Forte ist sein Strich fest und exakt, in schwebenden gedämpften Phrasen aber etwas zu derb, wodurch der Ton in seiner materiellen Abhängigkeit leidet; auch der Ansatz ist bei solchen Gelegenheiten nicht einwandfrei. Das sind Dinge, die wohl gerügt werden müssen, die sich aber leicht abstreifen lassen. Rudolph Ganz war sein Partner; er spielte etwas grobkernig, aber mit großer Eindringlichkeit. Arno Nadel

Constanta Erbiceano (Klavier), eine ausgezeichnete Kammermusikspielerin, hat sich ebenso wie der Geiger Alexander Schmuller, mit dem sie einen Max Reger-Abend gab, vollständig in den Regerstil eingelebt, so daß man den Vorführungen beider mit Genuß lauschen konnte. Joseph Malkin reihte sich ihnen in der Violoncello-Sonate op. 116 als ebenbürtiger Künstler an. — Das Österreichische Trio brachte als Novität: Konzertante für Klavier, Violine und Cello von Paul Carrière, ein harmloses Werk, das für häuslichen Gebrauch sich gut eignet, im Konzertsaal aber eine sehr antiquierte Figur macht. Die tüchtige Sängerin Martha Oppermann steuerte mit bestem Gelingen einige Lieder bei. — Die Männerchöre des „Berliner Liederkränz“ kamen unter Leitung seines Chorleiters Ernst B. Mitlacher mit sauberer Intonation zu gutem Vortrag. In dynamischer Beziehung möchte man den Wunsch nach reicherer Ausgestaltung aussprechen, besonders was das piano betrifft. Es wirkten in künstlerischer Weise mit: Elisabeth Ohlhoff (Sopran) und ein Waldhornquartett der königlichen Oper. — Lilli Rummelspacher ist eine tüchtige Sängerin mit großem Stimmmaterial. Der geringe gaumige Beiklang ihrer Tongebung wird sich gewiß leicht beseitigen lassen. Henry Prins (Violine) und Lotte Prins-Becker (Violine) stehen noch nicht auf besonders hoher Stufe, wenn auch der Geiger schon eher diskutabel wäre. Die Begleitung war bei Bruno Weyersberg und Willy Renner in guten Händen. — Wenn zwei Künstler wie Leonid Kreutzer (Klavier) und Marix Loevensohn (Cello) zusammen musizieren, kann man auf großen Genuß gefaßt sein. Die Sonaten von Juon und Chopin hört man selten in solcher Vollendung. — Ludwig Rüdth führte sich an der Spitze des Blüthner-Orchesters im ganzen vorteilhaft als Dirigent ein, wenn man seine Jugend in Betracht zieht. Er hat das Orchester noch nicht in der Gewalt wie ein erfahrener Meister, aber er weiß doch seine Intentionen sachgemäß zur Darstellung zu bringen. „Lucifer“, symphonische Dichtung von A. Albert Noelte ist eine hübsche Talentprobe. Das Stück enthält prägnante Gedanken und ist apart instrumentiert. Walter Meyer-Radon spielte mit gutem Gelingen Beethovens Klavier-Konzert in c-moll. — Im Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts hörte man unter Mitwirkung von O. Schubert (Klarinette), A. Frühauf (Fagott), M. Skibicki (Kontrabaß) und Repky (Horn) Beethovens Septett und Schuberts Oktett in ideal schöner Wiedergabe. — Einen großen Genuß brachte auch das Konzert der talentvollen Geigerin Gunna Breuning. Ihre Technik ist ein-

wandfrei, und an ihre Kantilene denkt man noch lange mit Freude. Mit dem bekannten Cellisten Paul Grümmer spielte sie das Doppelkonzert von Brahms. Und wie wurden beide von den Philharmonikern unter Arthur Nikisch begleitet! — Robert Kahn (Klavier), Josef Rywkind (Violine), Fridolin Klingler (Bratsche) und Arthur Williams (Cello) gehören zu unseren besten Kammermusikspielern. Was sie in Werken von Schumann und Brahms wieder boten, war edelste Kunst. Emil Thilo

Marie de Veers Organ schien von der Ungunst der Witterung stark beeinträchtigt zu sein und vermochte nur eine machtvolle Tiefe zu produzieren, während Höhe und Mittellage recht indisponiert klangen. Im Vortrag gab sie sich viel Mühe und zeigte besonders für das Genre des Schelmischen gute Anlage. Heinz Tiessen, der am Flügel mit Geschmack und Umsicht seines Amtes waltete, konnte den Dank der Zuhörer für zwei hübsche, stimmungsvolle Lieder eigener Arbeit einheimsen. — Das Konzert des Brahms-Vereins (Dirigent Fritz Rückward) brachte neben ein paar geschickt gesetzten und charmant erfundenen Frauenchören von Max Laurischkus einen Liederkreis für gemischten Chor „Sommerabend“ von Robert Kahn, dessen stimmungsvolle, sehr gewandt und fließend geschriebene Musik zwar keinen tiefen, aber doch immerhin angenehmen Eindruck hinterließ. Unter den dabei beteiligten Gesangssolisten fiel der seelenvolle, sehr sympathische Sopran von Rose Walter auf. Weitere Sologaben spendeten Wilhelm Guttman, der Brahms' „Vier ernste Gesänge“ — soweit sie ihm stimmlich lagen — recht ansprechend vortrug, und Karl Klingler, der mit Kahn, Rückward und A. Williams zusammen des Meisters g-moll Klavierquartett zur Aufführung brachte. — Marta Oldenburg verfügt über einen kraftvollen Mezzosopran, der gut durchgebildet ist und der intelligenten Künstlerin mühelos gehorcht. In den feinen Gesängen von Cornelius zeigte sie Schule und bewußtes Ausdrucksvermögen, was ihr in den Gesängen von H. Wolf (mit Ausnahme etwa des Parialiedes) nicht völlig gelang. Verdienstlich war ihre Vorführung von sechs Liedern von Hugo Rasch, die sich als feinsinnige, mit brillantem vokalen Empfinden geschriebene Musikstücke erwiesen, und denen sie, soweit es die Eigenart ihres Organs zuließ, speziell nach Seite des musikalischen Erfassens auch gerecht wurde, wenn gleich beispielsweise ein so gemütvolltes Lied, wie „Herbst“ blühendere Tonfarben vertragen hätte. Paul Aron am Klavier hatte keinen guten Abend. — Einen schönen Erfolg ersang sich Signe Noren-Giertsen, deren lieblicher, vortrefflich geschulter Sopran schnell für sich einnahm. Ihr Bestes leistete sie in einer Anzahl zum Teil neuer Lieder ihres Gatten Heinrich Noren, dessen „Zauber“, „Durch Ährenfelder“ und „Blühen“ tiefgehende Eindrücke hinterließen. Ihr war Alexander Neumann ein ausgezeichnete Partner am Klavier. — Helene Fürst führte unter Mitwirkung der Geigerin Maggy Breittmayer eine ganze Anzahl von Musikstücken für zwei Violinen auf. Außer einer Händelschen Sonate und drei Trios für zwei Violinen und Klavier von Tartini war nicht viel

Vernünftiges darunter. Ausgenommen etwa ein Menuett von Paul Klengel und ein Spohrsches Larghetto (beide für zwei Geigen allein). Von der Suite concertante von William Bastard machten die beiden Mittelsätze noch den besten Eindruck, dagegen fielen die Stücke von Johann Amberg und Per Winge stark ab. Die Ausführung durch die beiden Damen, denen sich noch Helene Lachmanski-Schau (am Klavier) zugesellte, konnte befriedigen. — Der 2. Kammermusik-Abend von Romuald Wikarski (Klavier), Albert Stoessel (Violine) und Alexander Schuster (Cello) brachte einen vollen Erfolg für das B-dur Trio op. 34 von Philipp Rüfer, dessen Musik so frisch und kerngesund anmutet, wie der Tonsetzer selbst, der den Dank der Zuhörer entgegennehmen konnte. Auf Volkmanns mit dramatischem Ausdruck vortragenes b-moll Trio op. 5 folgte Schuberts gesangvolles Es-dur Trio op. 100. Die drei Herren verdienen alles Lob für ihr korrektes und ausdrucksvolles Zusammenspiel. Hier und da könnte der Pianist in der Kraft etwas weniger tun, und der Geiger in der Kantilene weniger Vibrato geben. — Thérèse Leschetitzky absolvierte ein viersprachiges Programm. Nachdem sie eine italienische Arie gesungen und in einigen deutschen Kleinigkeiten viel Geschmack, aber wenig Innerlichkeit bekundet hatte, zeigte sie sich in ein paar allerliebsten französischen, von Weckerlin bearbeiteten „Bergerettes“ als routinierte Vortragskünstlerin, der auch in den späteren russischen Gesängen die Leidenschaft eines Rachmaninow oder die Verve des Musorgski'schen „Hoplak“ gut anstand. Ihr Organ, ein schlanker, ausgiebiger Sopran, klingt in der Höhe etwas gedrückt, ist aber geschmeidig und zu vielseitiger Ausdruckskunst verwendbar. Ernst Wolff war ein vortrefflicher Begleiter.

Emil Liepe

Der Pianist Eduard Nowowiejski verkörpert das musikalische Naturburschentum. Er hat Temperament, rhythmisches und harmonisches Gefühl und ein gut Teil technische Fertigkeit. Doch fehlt ihm die Delikatesse, die Modifikation des Anschlags und überdies jenes gewisse unentbehrliche Stilgefühl. Man kann nicht einen Komponisten spielen wie den anderen. — Nadine Landesmann (Klavier) besitzt Geschmack und Temperament, und ihre Geläufigkeitsstudien hat sie offensichtlich mit großem Eifer und mit Erfolg betrieben. In Zukunft muß sie sich aber hüten, die melodische Führung durch ein derartig übertriebenes Marcato zu vergrößern. (Sie glaubt anscheinend, dadurch ihr Spiel zu verfeinern?) Auch der Pedalbenutzung muß sie noch einige Aufmerksamkeit widmen. — Benno Moiseiwitsch (Klavier) gehört zweifelsohne zu den erfreulichsten Erscheinungen dieser Saison. Er hat bereits eine hochentwickelte Technik, und sein musikalisches Vermögen ist dermaßen zufriedenstellend gefestigt, daß man ihm für die Zukunft die besten Hoffnungen machen kann, vorausgesetzt natürlich, daß er unter günstigen Bedingungen fleißig weiterstudiert. — Marix Loevensohn führte in seinem 3. Konzert eine Novität vor: „Adagio“ von Guy Ropartz. Nichts sonderlich Anregendes, aber recht gut komponiert. Vor allem hat der Autor, wie es bei einem Cellostück ja wohl selbstverständlich ist, besonderen

Wert gelegt auf eine gute kantabile Entwicklung des Themas, das an sich auch seriös ausgefallen ist. Daß Loevensohn alles tat, um mit seinem fein kultivierten Musiksinn und mit seiner bekannten außerordentlich akkuraten Technik die neue Komposition ins rechte Licht zu rücken, ist kaum erwähnenswert. Aber ich frage den Konzertgeber im Anschluß hieran nur, ob er nichts Besseres auftreiben konnte? Das wäre für die neuzeitliche Produktion der Celloliteratur allerdings ein betrübendes Resultat. August Göllner begleitete gewandt und geschmackvoll. — Dem Dresdener Komponisten Hans Fährmann widmete Johannes Quaritsch einen Abend. Er eröffnete das Konzert mit der Sonate No. 10, op. 54, d-moll für Orgel. Im ersten Teil („Adagio sostenuto moderato assai“) interessierte vor allem die schön geformte Fuge. Auch der zweite („Largo, con gran sentimento“) und dritte Satz („Fuga“) nahmen wegen ihrer stilvollen Kompositionsart für sich ein. Man merkt in allem, daß Fährmann ein gewiegtter Organist und Tonsetzer ist, der mit sicherer Hand seine Gedanken zu gestalten weiß. Von Regers polyphoner Manier scheint er manches übernommen zu haben. Doch tritt bei ihm niemals jenes übertriebene Modulationsfurioso ein; im Gegenteil, seine bei aller Modernität gemäßigte Ausdrucksweise berührt überaus angenehm. Allerdings hätte dieses sympathische Werk auch von einem Orgelmeister interpretiert werden müssen und nicht von einem Dilettanten. Herr Quaritsch mag ja ganz erfreuliche Absichten haben, aber das, was er diesmal wieder bot, ist beim besten Willen nicht als ernste Kunstleistung zu qualifizieren. Allem Anschein nach versteht er nicht mit modernen Orgelwerken umzugehen, wie er dies ja diesen Winter im Choralionsaal schon einmal zur Evidenz bewiesen hat. Außerdem sang Doris Walde (Sopran) eine Anzahl Lieder, die der Komponist selbst sehr schön begleitete. Als am gelungensten möchte ich nennen: „Stimme im Dunkeln“ und „In verschwiegener Nacht“. Texte leidenschaftlicheren Inhalts scheinen Fährmanns Temperament nicht zu liegen. Jedenfalls lernten wir in Fährmann wiederum einen Tonsetzer kennen, der der Beachtung zu empfehlen ist. Ein Klavier-Trio, op. 43, cis-moll (Kurt Hernig, Emil Robert Hansen, Artur Schlegel), sowie eine Phantasie und große dreifache Fuge g-moll konnte ich leider nicht mehr hören.

Carl Robert Blum

Der Dirigent Hermann Scherchen zeigte in seinem 2. Konzert mit dem Blüthner-Orchester, daß er sich auch auf Haydn und Mozart gut versteht. Wenngleich er bei Haydns Es-dur Symphonie das Zeitmaß zuweilen etwas zu langsam nahm und andererseits bei Mozarts entzückender Ballettmusik aus der Pantomime „Les petits riens“ manches überhastet herausbrachte, so war doch seine Interpretation so grundmusikalisch und in allen Einzelheiten so klar, so fein abgetönt, daß man auf diesen außergewöhnlich begabten Musiker große Hoffnungen setzen kann. Minder gut gelang die Wiedergabe der Neunten von Bruckner, die in jedem ihrer drei Sätze zu einem Stück in Stücken wird, wenn man, wie Scherchen, alle Einzelheiten ausdeuten möchte, statt zunächst und -allererst eine großzügige Synthese zu versuchen. Immerhin war

auch hier die starke Begabung des Dirigenten zu erkennen. — Ilse Veda Duttlinger hat viel gelernt und musiziert mit gesundem musikalischen Empfinden; doch müßte sie noch mehr auf Reinheit der Tongebung achten. Manches Technische gelingt ihr überraschend gut; so ist z. B. ihr Flageolettspiel von großer Virtuosität. Mit einer schwungvollen Wiedergabe der knifflischen Sarasate'schen Carmen-Phantasie fand sie besonders warmen Beifall, für den sie mit einer Zugabe dankte. Der Essener Kapellmeister Hermann Abendroth begleitete mit dem Blüthner-Orchester sehr gewandt und geschmackvoll; seine Natürlichkeit und seine Frische wirken überaus erfreulich. — Der Geiger Walter Schulze-Prisca spielt mit großem Ton, sicherer Technik und vornehmem Empfinden; aber sein Vortrag ist allzu unpersönlich und stellenweise reichlich nüchtern. Eine willkommene Abwechslung brachte Fritz Ohrmann in das Programm; er spielte auf einem prächtigen Titz-Harmonium Werke von Reger und Karg-Elert. Leider machte sich eine starke Nervosität bei seinem Spiel geltend, auch störte das beständige Nachklappen der rechten Hand. — Margarete Hilgers und Margarete Büsing trugen Werke für zwei Klaviere vor. Ihr Zusammenspiel ist nicht immer exakt genug; doch spielen die beiden Künstlerinnen mit Verständnis und Temperament. Erneut sei darauf hingewiesen, daß es vorteilhaft ist, die Instrumente in entgegengesetzter Richtung nebeneinander zu stellen, so daß sich die beiden Ausführenden stets durch einen Blick verständigen können. Joseph Lhévinne spielt mit seiner Gattin stets so und erreicht dadurch eine erstaunliche Präzision.

Richard H. Stein

Ein wirkliches Verdienst und mit Recht einen starken Erfolg erwarb sich Lina Multerer mit der Interpretation Rudo Ritterscher Manuskriptlieder. Das sind wieder einmal Erzeugnisse, deren Debüt man mit aufrichtiger Freude bewohnen konnte. Originelle schöpferische Kraft und ein wohl entwickelter Formensinn spricht da aus jedem Takt und läßt den Wunsch „zu neuen Taten“ des jugendlichen Komponisten lebhaft aufkeimen. Der Sängerin, die außer dieser dankbaren Aufgabe mit Liedern von Erich J. Wolff, Strauß und Wolf in gediegener Auswahl aufwartete, kann man ebenfalls ein recht gutes Zeugnis ausstellen. Nur sei sie gewarnt, die von Haus aus etwas schwache Mittellage ihres kernigen Hochsoprans mit gutturaler Muskelkraft stärken zu wollen. Dafür existieren bekanntlich andere Therapien. Am Flügel saß der feinsinnige Walter Meyer-Radon, der seine hohe musikalische Intelligenz und technische Erhabenheit mit einem Solovortrag — Passacaglia von Dohnányi — wiederum besonders evident zeigen konnte. — Gertrud Winkelmann „aus Australien“, wie das Programm meldete, scheint zum mindesten das Klima dieses Erdteils nicht gut bekommen zu sein. In Europa und hauptsächlich in der deutschen Reichsmetropole kann man bei einem so herzlich unbedeutenden Stimmchen mit den durch Forcieren obendrein noch unreinen Halstönen das Befähigungszeugnis für die Öffentlichkeit leider nicht ausstellen. Am Flügel tat ein guter Musiker, Bernhard Wendlandt, was in seinen Kräften

stand. — Auf einer weit höheren Stufe gesanglicher Kunst steht Sophie Wiselius, die über einen metallischen und farbenreichen Mezzo-Alt verfügt. Aber auch ihr großes und schönes Organ wäre meines Erachtens zu ganz anderen Ausladungen und dynamischen Klagschattierungen befähigt, würde die Atemtechnik durchgreifender und souveräner sein. Auch hier gilt es, rastlos weiterzuarbeiten. Den am Konzert pianistisch beteiligten Daniel Lövdal muß man daran erinnern, daß sich in der Beschränkung erst der Meister zeigt. Und in diesem Sinne ist es wohl nicht angängig, als Mitwirkender bei einem Liederabend ein Stück von der Ausdehnung der Beethovenschen As-dur Sonate und ferner noch die „Suite bergamasque“ von Cl. Debussy „zwischen durch“ zu spielen. Weniger wäre da wieder einmal mehr gewesen. Der Sängerin assistierte Eduard Behm mit der gewohnten meisterlichen Routine. — Die Sopranistin Dorothy M. Goedicke hat ein sogenanntes „Bombenmaterial“ und ist noch dazu ein ausgesprochen natürliches Gesangstalent. Aber selbst auf das reichste Gottesgnadentum darf man nicht so sündigen, wie Miß Goedicke es glaubt ungestraft tun zu können; denn der tiefste Brunnen ist bekanntlich auszuschöpfen. Die zügellose Höhe und die gänzlich unüberbrückte Stimmbruchlage könnte sich später doch bedenklich rächen. Auch musikalischer Geschmack und Stilgefühl, wenngleich in nuce vorhanden, bedürfen noch sehr der Kultur. — Der lyrische Tenor *κατ' ἐξοχήν* ist George Hamlin von der großen Oper Chicago-Philadelphia. Ein enorm weiches, manchmal fast zu „schmalziges“ Organ steht da im Zeichen einer treffsicheren, von subtiler Durcharbeitung zeugenden Tonkultur. Das nasale Singen wird vielleicht in der Mittellage um ein wenig outriert auf Kosten des Höhenglanzes. Doch ist derartiges letzten Endes eine Geschmacksfrage und kein technisches Manko. Neben einer geschmackvollen Auswahl volkstümlicher Lieder (zum Teil englisch gesungen) wurde das Programm von Schumann und Wolf regiert. In Waldemar Liachowsky hatte der Sänger einen Begleiter ersten Ranges. — Meta Zlotnicka, die irische und wallisische Lieder von Beethoven, sowie unter anderem einige Manuskriptlieder von E. Anders, F. Lissauer und Dirk Fock zum Vortrag brachte, hat beachtenswerte Stimmittel und ihre Tonbildung zeigt zielbewußten Ernst und steht auf künstlerischem Niveau. Allein der Vortrag ist noch sehr äußerlich, oft stark maniert und die musikalische Seite des Gesanges bedarf ebenfalls liebevoller Vertiefung. Ernst Wolff am Flügel, sowie die Herrn Louis van Laar (Violine) und Marix Loevensohn (Cello) zeigten sich als Musiker von Qualität und Routine. — Nichts Günstiges ist über Margarete Borgmann zu berichten. Ein ganz nettes Vortragstalent wäre vorhanden, aber die technische Herrschaft über die Stimme fehlt ab ovo und von der höheren Mittellage ab wird die ganze Singerei ein unerfreuliches Zufallsspiel. Kein Wunder, wenn unter solchen Umständen auch auf die pianistische Tätigkeit Paul Schramms ein Schatten fiel. — Eine Leistung von erfreulicher Reife und Abrundung bot dagegen Karin Lindholm, deren Mezzosopran auf der Basis sehr sorgfältiger und durch-

weg ausgeglichener Tonbildung große Tragfähigkeit und in allen Lagen gesättigten Wohlklang zeigt. Als einziger Wunsch steht allenfalls eine etwas größere Prägnanz der Konsonantenausprache offen. Hier besorgte Walter Meyer-Radon die Begleitung und erwarb sich wiederum mit vier Brahms-Soli wohlverdienten Beifall.

Rudolf Wassermann

DRESDEN: In einer Aufführung des Mozart-Vereins, der unter Max v. Hakens künstlerischer Leitung seinen ehrenvollen Anteil an unserem Musikleben erfolgreich zu wahren weiß, hörte man erstmalig ein Trompetenkonzert Es-dur von Josef Haydn, das erst im Jahre 1908 in Wien wieder ans Licht gezogen worden ist. Das musikalisch sehr wertvolle Werk bietet dem Solisten eine ebenso dankbare wie schwierige Aufgabe, die Ed. Seifert, Solotrompeter in der Königlichen Kapelle, mit technischer Meisterschaft und warmem, besonders in der Kantilene überaus weichem Tone löste. Gesangsduette von Saima Neovi, einer jungen finnländischen Sopranistin, und Ellen Beck, der bekannten Altistin aus Kopenhagen, vervollständigten nebst Mozarts „Kleiner Serenade“ für zwei Streicherchöre und Pauken sowie Haydns unverwundlicher Symphonie mit dem Paukenschlag die Vortragsordnung. — Das Brüsseler Streichquartett brachte ein Jugendwerk von Claude Debussy, das Streichquartett g-moll, mit großem Erfolg zu Gehör, und die Kammermusikvereinigung von Josef Pembaur, Rudolf Bärtich und Arthur Stenz bot auch an ihrem dritten Trioabend Leistungen reifsten Kunstwertes. Ein Klavierabend von Felix Wernow, der sich als technisch hochstehender und temperamentvoller Pianist hier rasch Rang und Ansehen erworben hat, verdient besonders hervorgehoben zu werden.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Das Davisson-Quartett beschloß die Reihe seiner gut besuchten Kammermusik-Abende mit einer klanglich ausgezeichneten Wiedergabe von Beethovens op. 18 No. 1. Mit der trefflichen Unterstützung des ausgezeichneten Cellisten Johannes Hegar spielten die Herren Schuberts Streichquintett. Das neue Ensemble hat sich im hiesigen Musikleben sehr gut eingeführt; hoffentlich bleibt es uns erhalten. Anna Kaempfert trat in einem Liederabend wieder für Bernhard Sekles ein; die Gesänge aus dem genialen Zyklus Schi-king und aus dem „Liederkreis“ op. 8 fanden ein dankbares Publikum. Am letzten Abend des strebsamen Brüder Post-Quartetts spielte C. B. Philippsen eine nordische, von Grieg hübsch beeinflusste Klaviersonate in f-moll, op. 10 von Roger Henrichsen. Im zweiten Konzert des Sängerkhors vom Lehrerverein brachte Adolf Müller, der vertretungsweise die Leitung übernommen hatte, zwei hübsche Chöre im Volkston von Eugen Hildach als Novitäten zu guter Wirkung. In dem Festkonzert anlässlich des 50jährigen Bestehens des sehr verdienstvollen Schulerschen Männerchors zeigte Prof. Trautmann seinen Verein auf einer eindrucksvollen Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Die Chorwerke mit Orchester: „Gesang des Lebens“ von Richard Wetz, ein schwungvolles und schönes Werk, ferner die bekannten Kompositionen „Ein Harfenklang“ von Karl Bleyle und „Durch

Kampf zu Fried“ von E. H. Seyffardt erfuhren eine glänzende Wiedergabe. Neben der trefflichen Geigerin Alma Moodie wußte Frau Erler-Schnaudt (Alt) den Charakter eines Festkonzerts wirkungsvoll zu wahren.

Karl Werner

HEIDELBERG: Mit der strichlosen Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“ beschloß froh ausklingend der Bachverein (Leiter: Philipp Wolfrum) seine Konzertreihe. Dreimal, stets vor ausverkauftem Haus, wurde das Oratorium dargeboten. Den vortrefflichen Chor stellten der Bachverein, der Akademische Gesangverein und Zöglinge des Lehrerseminars. Das verstärkte Orchester spielte außerordentlich klar. Die Rezitative wurden zumeist auf dem Klavier (Poppen) begleitet, das auch sonst verständnisinnig nach alter Weise eingriff. Pracht- und machtvoll mischte sich die Orgel (Poppen) in den Chorklang. Über alles Lob erhaben erwies sich das Solistenterzett: Mientje Lauprecht van Lammen, Johannes Messchaert, George Meader. — Voß, Hirt und Frank erledigten ihren 4. Kammermusik-Abend mit Werken französischer Meister: C. Franck (Trio in f-moll), Huré (Cellosonate) und d'Indy (Violinsonate) und erfuhren lebhafteste Zustimmung für ihre äußerst sorgfältig vorbereiteten Darbietungen. — Hermann Gura fand mit seinem Loewe-Abend wenig Anklang, während Schölander ein zahlreiches Publikum zu seinem Liederabend herbeilockte. Kolossale Erfolge erzielte verdientermaßen der Pianist C. Friedberg.

K. A. Krauß

KÖLN: Daß Richard Wetz sich locken ließ, die für die Vertonung nur wenig geeignete Hölderlinsche Dichtung „Hyperion“ für Bariton-solo, Chor und Orchester zu setzen, kann einigermaßen verwundern, aber wenn es dem sehr geschickten und gestaltungskräftigen Erfurter Komponisten auch nicht gelang, bei den Hörern an die Stelle der Empfindung eines ziemlich stimmungslosen textlichen Vorwurfs ein wirklich starkes Interesse an seiner musikalischen Verwertung zu lancieren, so muß doch betont werden, daß auch dieses im 11. Gürzenich-Konzert aufgeführte kleine Werk des von seiner Kleist-Ouvertüre und mehreren Chorstücken hier bereits recht vorteilhaft bekannten Tonsetzers dessen stets sympathische Erfindungsgabe und feine Chor- wie Orchestertechnik durchaus bewährt hat. Das nicht gerade dankbare Bariton-solo vertrat Wilhelm Guttman in wohlloblichem Stile. Fritz Steinbach, der die immer möglichen Chancen des Wetzschen Tonstücks in nachdrücklichster Weise wahrgenommen, vermittelte als Hauptwerk dieses Abends Tschaikowsky's Pathetische Symphonie (h-moll, No. 6) und zuvor Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis“ zu hohem Genusse. Die treffliche Geigerin Renée Chemet, die man erstmalig hörte, holte sich mit dem h-moll Konzert (No. 3) von Saint-Saëns, dessen reiche Schönheiten sie voll erschöpfte, solistischen Lorbeer ausgiebigster Art. — Von Künstlern, die in den letzten Wochen mit eigenen Veranstaltungen aufwarteten, seien erwähnt die junge, bei zarter, aber unzweifelhafter Beanlagung vorläufig noch mehr versprechende als positiv darbietende Geigerin Ilse Duttlinger, der zumal mit den

Variationen von Heinrich Schmid über ein Thema von Thuille und der „Bénédiction de Dieu“ von Liszt keineswegs Alltägliches leistende hochbegabte Pianist Walter Georgii, sowie seine Kollegin Karin Dayas, die eine größere Anzahl mehr oder weniger schätzbarer Neuheiten ziemlich durchgreifend charakterisierte und auch sonst rühmliche pianistische Eigenschaften betätigte. — In der Musikalischen Gesellschaft erfreuten sich an verschiedenen Abenden die beiden Mezzosopranistinnen Tony Jordan und Mary v. Goetz sehr berechtigter warmer Aufnahme.

Paul Hiller

LEIPZIG: Nachdem die hiesige Erstaufführung der Schönbergschen „Gurrelieder“ einen Teil der Leipziger musikalischen und unmusikalischen Welt so unnötig in Atem gehalten hat, läuft die Sanduhr der musikalischen Veranstaltungen langsam ab, ohne daß aufsehererregende Äußerlichkeiten dem Musikbetrieb seine Richtung geben. Zwar ist Regers Ballatsuite, die uns im Gewandhaus zum erstenmal vorgesetzt wurde, als eine solche Äußerlichkeit anzusprechen, aber doch als eine zu harmlose, um besonderes Aufsehen erregen zu können. Man tat also besser, sich in diesem 21. Konzert an Gertrude Foerstels wunderbaren Sopran und seine hohe Kultur zu halten (Sulamith-Arie aus Goldmarks „Königin von Saba“, auserlesene Orchesterlieder von Marx, Strauß und Pfützner). Über die Neunte Symphonie, die den üblichen Abschluß der Gewandhauskonzerte bildet, kann ich hier nicht berichten, da ich glaubte, mi diese Aufführung schenken zu dürfen. Schwerlich wird sich aber auch das im vorigen Jahre davon gewonnene Bild verschoben haben, da alle Mitwirkenden, die Solisten eingeschlossen, die gleichen geblieben sind. — Bleibt von den größeren hiesigen Abonnementskonzerten nur noch des letzten Abends der Windersteiner zu gedenken. Ihr trefflicher Anführer vermittelte mit temperamentvoller Einfühlung Schumanns B-dur Symphonie und R. Strauß' „Tod und Verklärung“ und stellte den Meistergeiger Marteau gleich mit zwei Konzerten — einem Mozart (D-dur) und dem neuen formreifen und jugendfrischen Gernsheim (F-dur) — heraus. — Ein kurzer Überblick über den vergangenen Konzertwinter läßt, wie schon in früheren Jahren, eine ganze Reihe Künstler von Weltruf, vor allem als Veranstalter eigener Konzerte vermissen. Das Angebot der Kunstleistungen ist eben so groß, daß es die Nachfrage um vieles übersteigt. Der treffliche Ignaz Friedman spielte kürzlich ein buntes Programm (von neueren Stücken eine eigene „Tabatière à musique“ und W. Niemanns feines Alhambra-Notturmo aus op. 28) wenigstens vor einem mäßig besetzten Hause, T. Lambrino, obwohl hier ansässig, vorspärlicher Zuhörerschaft. Die Schar der Pianisten war natürlich wieder besonders groß. Ich erwähne noch die nicht mehr unbekannten W. Georgii, P. Goldschmidt, C. Hanß, R. Ganz, R. Singer, von der Geigerzunft die verheißungsvolle I. V. Duttlinger, den tüchtigen P. Kochanski und den prächtigen Efrem Zimbalist; beide Zünfte vereinigten sich in dem eindrucksvollen Sonatenabend von Lisa Schoenberg (Klavier) und Alex. Schuster (Violine). Elisabeth Rüdinger trat erneut als verständnisvolle Vertreterin vor-

nehmer Salonliedkunst hervor, E. Pinks ließ seine schönen Stimmittel glänzen, und Margarete Fritt, die mit R. Hagel und den Windersteinern konzertierte (das Programm schloß auch eine kürzlich aufgefundene, Haydn zugeschriebene Symphonie ein), wurde mir sehr gepriesen. Einem R. Wetz-Kompositionsabend, der als künstlerisches Plus geschildert wurde, lieben Else Siegel und Nikolaus Naumow ihre ansehnlichen Kräfte
Max Unger

LONDON (Februar): A. Orchesterkonzerte.

Futuristische Musik rentiert sich in der Themsestadt immer besser und verdrängt die ernst strebenden Talente zusehends. In den Samstagnachmittag-Konzerten in der Queen's Hall hat Henry T. Wood die Phantasie für Orchester op. 4 „Feuerwerk“ von Igor Strawinsky aus der Taufe gehoben, der sich hier durch seine Ballettmusik zu „Petruschka“ und dem „Feuervogel“ einen bedeutenden Namen gemacht hat. Das Werk will der Pyrotechnik durch allerhand futuristische Mittel eine Seele verleihen. Die Instrumentation ist stellenweise glänzend und fast durchweg originell, sie kann aber trotz der chromatischen Arabesken (Illustration der Flammen), der gestopften Hörner im Fortissimo und der von Glissandogängen der Harfen begleiteten Posaunen (die emporsteigenden Raketen) nur schwer über die Äußerlichkeit des Ganzen hinwegtäuschen. Funken, Knistern und zuletzt die Knallexplosion eines Feuerwerks musikalisch auszudrücken, mag im Theater wirken, im Konzertsaal berührt es als eine Sensation. Nichtsdestoweniger fand die Novität beim Publikum derartigen Beifall, daß sie im nächsten Rezital wiederholt wurde. Wood eröffnete das Konzert mit den Overtüren zu Richard Strauß' „Bürger als Edelmann“ und „Ariadne auf Naxos“. Er spielte sie mit Geschmack, doch ist die Queen's Hall zu groß für derartig feine Musik. Für die darauffolgende vortreffliche Wiedergabe der hier selten gehörten Vierten Symphonie Beethovens ist man Wood zu Dank verpflichtet. Als Novum ist zu begrüßen, daß er zum ersten Male eine Symphonie in einem Zuge — ohne die störenden Unterbrechungen zwischen den einzelnen Sätzen mit ihrem lauten Beifallsklatschen — spielte. Alfred Cortot absolvierte sein Debüt bei diesen Rezitals und errang mit seinem vollendeten Vortrag von Schumanns Klavierkonzert in a-moll einen schönen Erfolg. Das Konzert schloß mit Frederik Delius' interessanter, nunmehr umgearbeiteter „Dance Rhapsody“ („Tanz-Rhapsodie“), die Wood am Ende zu robust interpretierte. Übertrieben robust erscheint uns auch Woods Auffassung der Ersten von Brahms im folgenden Rezital. Die nervöse Hast, die lärmende Wiedergabe des Finales passen nicht zu ihrem klassisch-monumentalen Geist. Wood hat sein überschäumendes Temperament an russischer Musik großgezogen, wobei er jedoch auch zu lärmend wirkt, wie z. B. in der sonst sehr klangschönen Aufführung von Rimsky-Korssakow's symphonischer Suite „Scheherezade“ im gleichen Konzert. Außerdem hörte man den vortrefflichen Frederic Lamond, dessen Kunst sich immer höher entwickelt, im Lisztschen Es-dur Klavierkonzert. Ein begabter Brahms-Dirigent ist Carl Schuricht aus Frankfurt a. M.,

der sich hier durch eine tief empfundene und fein durchgearbeitete Wiedergabe der c-moll Symphonie an der Spitze des London Symphony Orchestra vorteilhaft einführte. Im gleichen Rezital spielte Bronislaw Huberman mit schönem Erfolg die Violinkonzerte von Beethoven und Mendelssohn — auch seine Kunst ist in stetem Wachstum begriffen. Nach und nach kommen die Londoner der Muse Brahms' auf den Geschmack: das bewies die überaus beifällige Aufnahme der Zweiten Symphonie in D, die Fritz Steinbach mit dem London Symphony Orchestra besonders im langsamen Satz wundervoll herausbrachte. Die Londoner Kritik, die sie noch vor wenigen Jahren als „langweilig“ verwarf, fängt jetzt an, ihre zahllosen Schönheiten zu entdecken. Steinbach dirigierte ferner die „Pastoral“-Symphonie Beethovens. Das Brahms'sche Violinkonzert spielte Huberman. — Großen Beifall fand auch das New Symphony Orchestra unter Landon Ronalds ausgezeichnete Führung mit einem Beethoven-Wagner-Rezital; seine Interpretation der Siebenten Symphonie Beethovens ist rhythmisch, in der klaren Ausarbeitung des Details und in dem wahrhaft klassischen Vortrag mustergültig. Er führte weiter das „Meistersinger“-Vorspiel, die „Tannhäuser“-Ouvertüre, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan“ und das Siegfried-Idyll auf. Mrs. Kirkby Lunn sang mit Vollendung Wagner- und Beethoven-Lieder. Zu den bedeutendsten Orchesterkonzerten des Monats ist das der Philharmonic Society unter der Leitung Mengelbergs zu zählen. Seine vortreffliche Interpretation von Richard Strauß' „Heldenleben“ ist ja allgemein bekannt. Das Orchester spielte mit höchster Virtuosität. Die Novität des Abends war Sir Charles Stanford's „Vierte irische Rhapsodie“, ein temperamentvolles, dankbares Stück, das irische Volksweisen verarbeitet und durch die Verwendung von Melodien der im Augenblick gegen die Home Rule rebellierenden Bevölkerung der Provinz Ulster einen patriotischen Anstrich erhält. Als Solist erschien Leonard Borwick, der den Solopart in Schumanns Klavierkonzert in a-moll interpretierte. Außerdem spielte Mengelberg die „Egmont“-Ouvertüre und den „Ungarischen Marsch“ Berlioz'. Zuletzt sei noch der Abend der Stock Exchange and Choral Society in der Queens Hall genannt, der uns die selten aufgeführte Symphonie Schumanns in d-moll und Rimsky-Korssakow's „Mainacht“ bescherte. Am Dirigentenpult stand Hamish Mac Cunn. Dora Gibson produzierte sich mit Erfolg in einer Reihe von Liedern. — B. Chorkonzerte. Die London Choral Society, die es sich zur Aufgabe macht, entweder verdienstvolle Novitäten ans Tageslicht zu fördern oder arg vernachlässigte Werke von Bedeutung aufzuführen, gab Beethovens „Christus am Ölberg“ und die große Messe in D (bereits die dritte Aufführung!). Dieser strebsame Chor, den der ehrgeizige Arthur Fagge zusammenhält, wird zusehends besser, sein Tonvolumen größer und überwältigender, seine Auffassung durchgeistigter. Besonders eindrucksvoll wirkte er in Teilen der Messe. Als Gesangssolisten zeichneten sich John Adams und Robert Maitland sowie die Damen Gladys Moger, Elsa Oswald und

Marion Beeley aus. „Der Traum des Gerontius“, von Edward Elgar, wird alljährlich von der Royal Choral Society in der Albert Hall aufgeführt und ist bereits derartig „populär“ geworden, daß man ihn zu den klassischen Werken rechnet. Es ist das einzige moderne Chorwerk, das hier dem traditionellen „Messias“ und dem „Elias“ Konkurrenz macht. Die Wiedergabe unter Sir Frederick Bridge war eine tüchtige, die Solisten John Coates, Montague Borwell und besonders die hochbegabte Miss Muriel Foster boten viel des Schönen. Leider wird einem der Genuß des Werkes durch die zahllosen „Zuspätkommenden“ — die Albert Hall faßt 9000 Menschen! — gründlich verdorben. Diese geradezu barbarische Londoner Unsitte, die dem allzu mangelhaften Respekt, den der Engländer vor der Kunst empfindet, und dem mangelhaften Geschmack der Veranstalter entspringt, macht sich bei diesen Recitals stets peinlicher fühlbar. Bei den kolossalen Raumdimensionen, einem Orchester von 300 und einem Chor von 700 Mitwirkenden gehen Feinheiten selbstredend verloren. Nur zu selten bekommt man Elgar's Kantate „King Olaf“ zu hören, die, obzwar vor 20 Jahren entstanden, den Komponisten von der charakteristischen und individuellen Seite zeigt, die man heute so sehr an ihm schätzt. Sowohl im Chorsatz wie auch instrumental bietet sie eine Fülle des Interessanten. Die Vereinigung Crystal Palace Orchestra and Choir nahm sich jetzt wieder der Kantate mit löblichem Eifer an und brachte eine achtunggebietende, wenn auch nicht ganz vollkommene Interpretation zustande. Walter W. Hedgcock stand an der Spitze des Orchesters, die Soli wurden von Norman Williams, John Booth und Carrie Tubb mit Hingabe erledigt. Eine neue Kantate „Llewellyn“ von Cyril Jenkins, die entschiedenes Talent verrät, fand durch die Alexandra Palace Choral and Orchestral Society unter Allen Gill eine beifällig aufgenommene Wiedergabe, der Coleridge-Taylor's pittoreskes Chorwerk „Eine Geschichte des alten Japans“ folgte. — C. Kammermusik. Es ist stets eine Freude, das Rosé-Quartett zu hören. In zwei Abenden spielte dieses vortreffliche Ensemble Ch. V. Stanford's dankbares, klangschönes Streichquartett No. 4 in g-moll op. 99, Schuberts Klaviertrio No. 1 op. 99 (Richard Epstein am Klavier), Beethovens Streichquartett No. 4 in c-moll op. 18, das nachgelassene op. 130, Mozarts Streichquartett in d-moll (K. V. 421) und Brahms' Streichquartett in a-moll op. 51 No. 2. Die Mozart- und Brahms-Interpretationen dieser Vereinigung gehören zu dem Edelsten und Genußreichsten, das wir hier im Laufe des ganzen Jahres zu hören bekamen. Das London Trio spielte mit Erfolg Schubert und Brahms; Ethel Maas gab Lieder zum besten. Das novitätenfreudige Wessely-Quartett hob ein ansprechendes Streichquartett von Esposito aus der Taufe und bescherte uns außerdem Schuberts nachgelassenes Quartett in d-moll und Strauß' Klavierquartett (am Flügel York Bowen). Die Société des Concerts Français veranstaltete einen Florent Schmitt-Abend. Außer Liedern, Violin- und Cellostücken dieses Komponistengefiel besonders sein vom Pariser Quartett mit

Geschmack und großer Verve interpretiertes Klavierquintett (Schmitt am Klavier), ein Werk, das von Kraft und reicher Erfindung zeugt. Neu für London war das interessante „Trio-Caprice“ Paul Juons, womit uns das „Arts Centre“ bekannt machte (Geige, Cello und Klavier). Auch hierin sprudelt ein reicher Erfindungsquell, und eine vitale Kraft ist an der Arbeit. Das kurze Trio Norman O'Neill's fand gleichfalls gute Aufnahme. Das London String Quartet reift von Abend zu Abend einer höheren Vollendung entgegen und kann zu den besten einheimischen Ensembles gezählt werden. Seine Programme sind stets anregend und machen immer mit Novitäten bekannt. E. von Dohnányis klangschönes Quartett op. 15 und Max Regers Serenade op. 77a (für Flöte, Violine und Viola — im Flötenpart der ausgezeichnete Musiker A. Fransella) fanden in ihnen jugendfrische Vertreter. Nicht minder Durchgeistigstes leisteten sie in Schönbergs Streichquartett in d-moll op. 4 „Verklärte Nacht“, das bei seiner Erstaufführung im Januar einen so großen Erfolg hatte, daß es jetzt wiederholt werden mußte. Hervorzuheben ist ferner das Kammermusik-Konzert Joseph Holbrooke's, wobei das Klarinettenquintett op. 28 des Komponisten und sein Quartett in g-moll op. 21 mit schönem Erfolge aufgeführt wurden. Den Klarinettenpart spielte Charles Draper vortrefflich. Holbrooke schwelgt im Bizarren, doch ist ihm Originalität nicht abzusprechen. Er versetzte die Philister unter seinen Zuhörern in gelinde Bestürzung dadurch, daß er aller Londoner Tradition zum Trotz den Saal verdunkeln und das Podium von einem blaßblauen Licht bestrahlen ließ. In Klaviersoli und Liedern moderner Meister zeichneten sich E. Mitchell und Miss Jean Waterston aus. Bemerkenswert ist, daß durch diesen Recital die 13. Serie der Holbrooke-Konzerte ihre Eröffnung fand. Die Twelve-o'clock Recitals in der Aeolian Hall zeichneten sich durch Triowiedergaben von Beethoven, Dvořák und Brahms aus (Mathilde Verne am Klavier). Auch das London Trio ist eine recht tüchtige Vereinigung und erfreute mit Schubert und Brahms. — D. Solisten. Nur die bedeutendsten seien genannt. Am Flügel zeichneten sich aus: Leonard Borwick in einer Reihe von Recitals, bei denen ältere und moderne Meister zu Worte kamen, ganz besonders die Neufrauzosen, wie Ravel und Debussy. Josef Lhevinne bewies neuerdings seine Begabung in Liszt-, Beethoven-, Brahms- und Weber-Werken. Victor Benham zeigte seine Tüchtigkeit besonders in Chopin. Einen recht guten Eindruck hinterließ die junge Spanierin Maria Cervantes bei ihrem ersten hiesigen Erscheinen. Ein Meister der Technik und des Vortrages ist Egon Petri, den man hier stets höher einschätzen lernt; seine Brahms-, Liszt- und Beethoven-Interpretationen waren vortrefflich. Genußreich verliefen auch die Lieder-Recitals. Mme. Blanche Marchesi läßt sich leider nur zu selten im Konzertsaal hören. Sie erledigte ein Programm in norwegisch, italienisch, französisch, deutsch und englisch und trug Lieder vor, die von Bach und Scarlatti bis Debussy, Holbrooke und Cyril Scott reichten. In allen hat sie die richtige Stimmung getroffen.

Ilona Durigo erledigte ihr erfolgreiches Londoner Debüt mit einem Programm, in dem Caldara, Schubert und Liszt vertreten waren. Sie hat Temperament und Geschmack und ohne die landläufige Reklame starken, wohlverdienten Beifall errungen. Auch Meta Diestel fand eine günstige Aufnahme mit Liedern von Schubert, Brahms, Reger, Delius und Wolf; sie zeichnet sich durch ehrliches Empfinden und vollendete Diktion aus. Eine berufene Meisterin des Gesanges ist Frau Mysz-Gmeiner, die zwei Konzerte in der Bechstein-Hall mit schönem Erfolg absolvierte (Begleitung Richard Epstein). Ihr Vortrag altitalienischer Gesänge und Lieder von Schubert und Mahler war ebenso hervorragend wie der von Schumanns Zyklus „Frauen-Liebe und -Leben“. — Abgesehen von dem bereits erwähnten B. Huberman haben sich im Februar nur wenige Geiger von Bedeutung produziert. Katherine Kendall zeigt entschiedene Begabung, die eine Zukunft verspricht, wenn auch ihre Individualität noch nicht besonders hervorsteht. L. Leonhard

MOSKAU: Aus dem Reigen der Symphoniekonzerte sind hervorzuheben: das 6. und 7. der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, die Bruno Walter zum Dirigenten hatten (Programm: Beethoven, Mozart, Haydn); Solist war Joseph Press (Haydns Cellokonzert). Das 8. wurde von Alexander Glazounow geleitet (Dritte Symphonie), der seine erfindungsstarke Musik zum „König der Juden“ (Drama des Großfürsten Konstantin Romanow) hier einführte. Sergei Kussewitzki bot in seinem 6. Konzert Brahms (Dritte und Haydn-Variationen) mit Artur Schnabel als Solisten (Konzert d-moll op. 15, das herrlich ausfiel). Das 7. war Franzosen gewidmet (César Franck's „Wilder Jäger“). Der Geiger Lucien Capet spielte mit feinem künstlerischen Geschmack. Der Abend schloß mit Igor Strawinsky's Ballettmusik „Der heilige Lenz“, einem mystisch gefärbten Stimmungsbild, worin die Elemente der Natur mit dem menschlichen Sein sich zu vereinen scheinen. Die Philharmoniker hatten N. Tscherepnin zum Dirigenten (eigene Werke) und Leonid Ssobinow zum Solisten. Das 7. fiel unter der Leitung Rachmaninow's glanzvoll aus. Er hatte Franzosen und seine neu geschaffenen „Glocken“ auf dem Programm. Es ist ein großzügliches Werk für Chor und Soli (Dichtung von Edgar Poe). Seine vier Teile zeichnen den Lebensgang des Menschen; die ersten zwei sind lyrisch gehalten; im dritten wird der Kampf im Bilde einer Feuersbrunst geschildert; der vierte, der Gang zum Grabe, ist tief tragisch. — S. Wassilenko vermittelte in seiner 6. Matinee Franzosen und den Finnen Merikanto als Solisten an der Orgel; seine 7. war russischen Tondichtern gewidmet. Ein Oratorium „Minin und Poscharsky“ von Degtiarew (1766—1813) wurde aus dem Staub der Vergangenheit hervorgezogen, ein Werk, das in Aufbau und Harmoniegestaltungen sich der Musik des Westens anschließt. Der Tondichter hatte seine Ausbildung im Auslande erhalten. Glinka und Moussorgsky durften nicht fehlen. F. Kustodiewa trug Lieder von diesen vor. — S. Kussewitzki's Sonntagsmatineen, ganz vorzüglich von A. Orlow geleitet, brachten stilvoll ausgearbeitete Programme von russischen, nor-

dischen, französischen Tondichtern und den deutschen Reger (Romantische Suite), Humperdinck (Ouvertüre „Königskinder“) und Strauß („Don Juan“). Die Solisten A. Zeitlin (Violine), Konstantin Igoumnow (Glazounow's Klavierkonzert) leisteten Vorzügliches. — Auf dem Gebiete der Kammermusik sind drei Tschaikowsky-Abende zu verzeichnen, die von der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft organisiert waren: das Petersburger Streichquartett und Serge Tanejew (Klavier) waren die Ausübenden. — Der Verein zur Förderung der Kammermusik (Eugen Gunst) brachte einen herrlichen Brahms-Abend; der Moskauer Musikkreis (Präsident Kogan) einen Rubinstein- und einen Schumann-Abend; die „Beethoven-Studie“ (David Schor) Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, das an drei Abenden von Feinberg mit tiefem Verständnis wiedergegeben wurde. — Eine exklusive Stellung nimmt das Konzert des Vereins der modernen Musik ein, das Novitäten von Tondichtern der jüngeren Generation in Petersburg brachte: Sonaten, eine Ballade (Klavier und Cello) von Serge Prokofiew, der selbst seine neue Klaviersonate und etliche Miniaturen glänzend vortrug; Sonaten (Klavier und Cello) und Lieder von N. Miaskowsky, die Zeugnis von einer hohen musikalischen Begabung ablegten. Katharina Kopossowa sang sie künstlerisch feinsinnig, ebenso die „Japanischen Lieder“ von Igor Strawinski. Das Orchester für die Begleitung der letzteren wurde von dem umsichtigen Dirigenten Constantin Saradschew geleitet. — Die „Maison du Lied“ wirkt erfolgreich. Ein Abend wurde Nikolaus Medtner gewidmet; Goethe, Nietzsche und russische Dichter hatten ihm den Text zu seinen Liedern geliefert, die Marie Olenin-d'Alheim vollendet vortrug. Medtner konnte als Begleiter seine musikalischen und pianistischen Vorzüge voll verwerten. Die „Maison du Lied“ hatte für einen Abend Dorothy Swainson gewonnen, die auf dem Klavichorde und dem Spinett die Begleitung zu Liedern alter Meister vortrug und sich auch solistisch hören ließ. — Unsere einheimische ausgezeichnete Sängerin Pauline Dobbert hatte für ihren Liederabend Schubert, Schumann, Wolf, Brahms und russische Tondichter auf dem Programm. A. Gretschaninow's Liederkreis „Im Schummerlichte“ wurde von ihr nach dem Manuskript vorgetragen und übte einen starken Eindruck aus. Valentine Philossophowa erfreute mit bel canto-Arien und bewältigte glanzvoll ein Riesenprogramm. Der Geiger Aldo Antonietti wirkte an ihrem Liederabend mit. — W. S. Ssadownikow, ein gutgeschulter Tenorist gab einen Liszt-Abend. Vera Epanschnikowa begleitete meisterhaft.

E. von Tidebühl

MÜNCHEN: Im Konzertverein unter Ferdinand Löwe haben wir nun auch die Sinfonietta von E. W. Korngold gehört. Es war ein Erfolg, aber ein Erfolg mehr der Bewunderung als der Begeisterung. Die äußere Entwicklung des jungen Musikers, der zweifellos eine phänomenale Begabung ist, ich meine seine Fortschritte in all dem, was erlernbar ist, sind enorm. Aber innerlich, in dem Kern und Wesen seiner Musik scheint er mir dort stehen geblieben zu sein, wo er vor fünf oder sechs

Jahren in seinem „Schneemann“ schon angekommen war. Abgesehen davon, daß diese Art von Musik fürs Ballet oder überhaupt für die Bühne besser zu taugen scheint als für die Symphonie, fragt man sich: Was will ein Komponist noch weiterhin machen, dessen Musik schon jetzt im doppelten Sinne des Wortes einen so „fertigen“ Eindruck macht, daß sie weder technisch etwas vermissen noch seelisch etwas erhoffen läßt? — Paul Prill hat in einem Volks-Symphoniekonzert die Symphonie „Ländliche Hochzeit“ von Karl Goldmark wieder hervorgesucht, entschieden eine weit weniger glückliche Ausgrabung als die von Gounod's reizender Kleiner Symphonie für neun Blasinstrumente. — Die Münchner Bach-Vereinigung brachte in der Lukaskirche zwei geistliche Kantaten Johann Sebastian's („Herr Jesu Christ, wahrer Mensch und Gott“ und „Die Elenden sollen essen“) nach den Prinzipien zur Aufführung, die von ihr von Anfang an vertreten wurden (kleine — kammermusikmäßige — Besetzung des Chors und des Orchesters). Alfred Stern, der Begründer der Vereinigung, debütierte dabei mit gutem Erfolg als Dirigent. Ebenso befriedigten die solistischen Leistungen von Martha Stern-Lehmann, Irene von Dall'Armi und Alfred Naef. Ungenügend war dagegen der Tenorist Wilhelm Spath. Zwischen den beiden Kantaten spielte Hermann Sagerer die große Phantasie und Fuge in g-moll erfreulich stilgerecht. — Der Lehrergesangsverein vereinigte sich mit dem Hoforchester zu einer tüchtigen, wenn auch nicht gerade feinen Wiedergabe von Haydn's „Jahreszeiten“ unter Hugo Röhr. Die Solopartien lagen in den Händen von Paul Bender, dem ausgezeichneten Bassisten, Marie Ivogün, dem neu aufgegangenen Koloraturstern unseres Hoftheaters, und Matthäus Roemer. — Eugen Wöhrle vermittelte mit seinem Chorschulverein die interessante Bekanntschaft des kaum bekannten, aber sehr kennenswerten Jakob van Kerle (gest. 1591), der von 1568—1575 in Augsburg wirkte, und dreier wertvoller a cappella-Chorlieder von Heinrich K. Schmid nach Eichendorff. — Oskar Fried an der Spitze des Konzertvereins-Orchesters machte in Strauß' „Eulenspiegel“ und Berlioz' „Phantastischer“ einen technisch viel gereifteren Eindruck als vor sechs Jahren in Bruckners Siebenter. Ferruccio B. Busoni, in dessen Konzert Fried dirigierte, hatte als Virtuose einen vollberechtigten außerordentlichen Erfolg, aber seine „Indianische Phantasie über Motive von Rothäuten“ (für Klavier und Orchester) wird jemand, der sich durch das modernistische Gebahren nicht bluffen läßt, kaum ernst nehmen können. — Wassili Sapellnikoff machte als Interpret von Liszt's A-dur Konzert nicht denselben bedeutenden Eindruck, den er vor Jahren mit der h-moll Sonate des gleichen Meisters gemacht hatte. Erwin Schulhoff, der zusammen mit Walter v. Hoeßlin auf zwei Klavieren ein Variationenwerk (op. 2) von Walter Lampe und Regers Introduction, Passacaglia und Fuge, op. 96, und allein eine Sonate spielte, ist vorderhand als Klavierspieler noch stärker denn als Komponist. Hermann Zilcher interpretierte an seinem Klavierabend die beiden Meister, die ihm auch

als Komponist am nächsten stehen: Schumann und Brahms. Außer Paul Goldschmidt, der zwei Abende, einen Chopin gewidmeten und einen mit gemischtem Programm, gab, wären dann noch auf pianistischem Gebiete Else Gipser und Edwin Hughes zu nennen. — Das „Neue Streichquartett“ von Wilhelm Sieben, das in Philipp Haas und Josef Disclez neue Vertreter der Bratsche und des Violoncello bekommen hat, brachte ein sehr interessantes, namentlich auch klanglich apartes Streichquartett des Franzosen J. Guy Ropartz (d-moll, No. 2), das wohl noch stärker gewirkt hätte, wenn es nicht durch die unmittelbare Nähe des Fitznerschen Quartetts etwas verdunkelt worden wäre. Elfriede Schunck (Klavier) und Emil Wagner (Violine) ließen unter Mitwirkung von L. Vollnhals (Bratsche) und J. Hegar (Violoncell) den tüchtigen, aber gar altmodischen einheimischen Tonsetzer Eduard Lerch mit einer Sonate für Bratsche und Klavier, einer ebensolchen für Violine und Klavier und einem Klaviertrio zu Wort kommen. Von Sophie Blum (Violine) und August Schmid-Lindner (Klavier) hörte man zwei Sonaten, eine für unsere Kammermusikbegriffe etwas gar leer und kahl anmutende von M. Enrico Bossi (e-moll) und eine von Paul Juon (A-dur, op. 7), die zwar im Vergleich mit dem, was Juon heute schreibt, recht zahm erscheint, aber doch weit mehr fesselt als das Bossische Werk. Walter Engelsmann, von dem man (mit Diran Alexanian) eine Violoncell-Sonate und (mit diesem und Tula Reemy) ein Trio eigener Komposition hörte, muß davor gewarnt werden, daß er sich als Komponist schon für voll oder gar für fertig nehme. Seine Sachen erfreuen durch einen gewissen frischen Schwung, sind aber zum Teil sehr salopp gemacht und — damit im Zusammenhang — oft unangenehm phrasenhaft. An demselben Abend genoß man auch eine Quasi-Novität Mozarts: das von E. Lewicki ergänzte kleine Andantino für Violoncell und Klavier in B-dur (Köchel, Anhang II, 46). Besondere Hervorhebung verdient die prächtig gearbeitete und famos klingende Passacaglia mit Fuge für Streichquartett von Bernhard Sekles, mit der die an Novitäten nicht gerade verschwenderischen „Münchener“ (Kilian und Genossen) uns bekannt machten. Während Paula Fischer und Erhard Heyde sich der temperamentvollen Klavier-Violinsonate von Volkmar Andreae (op. 4) erfolgreich erinnerten, ließ sich das Stuttgarter Wendling-Quartett bei dem Abend, zu dem es Max Pauer als Klavierspieler zugezogen hatte, an Mozart, Beethoven und Brahms genügen. Von Geigern sind noch zu nennen Joan Manén, die einheimische Marie von Stubenrauch-Kraus, ferner der Violoncellist Karl Ebner und der Klavierspieler Michael Raucheisen. — Von gesanglichen Darbietungen erregten besondere Aufmerksamkeit der schöne Schubert-Schumann-Abend, den Mientje Lauprecht van Lammen zusammen mit Hans Pfitzner gab, und das erste Auftreten einer künstlerisch hochbegabten Anfängerin, Dora Renata Hermann, die u. a. Lieder von Pfitzner, H. K. Schmid und Otto Hollenberg sang. Ludwig Wüllner war diesmal an seinem Abend auch stimmlich gut disponiert. Ich nenne weiterhin Lula Mysz-Gmeiner (u. a. Gesänge

von G. Mahler), Uda Hußla (u. a. W. Courvoisier), Helge Lindberg (namentlich H. Wolf), Grace Crawford (neben S. Bach, Scarlatti, Mozart auch C. Franck), Wilhelm Roth (Schuberts „Schöne Müllerin“), Julius Rünger (Wagnersche Bruchstücke im Volkssymphonie-Konzert), den Tenoristen L. S. Werz, bei dem Ernst Riemann pianistisch mitwirkte, und den Baritonisten Walter Schaum. — Einen vom Münchener Tonkünstlerverein veranstalteten Vortrag: „Aus dem Leben Hans von Bülows“ hielt Frau Marie von Bülow. Die Rednerin sprach gewandt, geschickt, warmherzig und — was bei diesem Thema besonders hoch anzuerkennen war — sehr taktvoll. Rudolf Louis

PARIS: Nach langer Öde und Dürre haben sich endlich die Pariser Konzertleiter zur Aufführung einiger neuer Werke und zur Heranziehung bemerkenswerter Künstler des Auslandes entschlossen, aber nun macht sich wieder der alte Übelstand geltend, daß alle diese Konzerte am Sonntag nachmittag stattfinden und sich gegenseitig im Lichte stehen. Dieses Übel ist leider nicht zu heben, denn alle Versuche, zu einer anderen Zeit in Paris große Orchesterkonzerte zu geben, sind jämmerlich gescheitert. Von den drei neuen Unternehmungen hat wenigstens eine den Sonntagabend demnachmittag vorgezogen, aber sie wagt es nur alle vierzehn Tage in Aktion zu treten, während die Konzerte Sechiari im neuen Palais des Fêtes des Faubourg St. Martin und die Konzerte Monteux im Casino de Paris einen glücklichen Fortgang nehmen, weil sie jeden Sonntag zeitlich mit den drei alten Konzertinstituten zusammenfallen. Zu einer wirklichen neuen Symphonie ist es freilich nur in einem Falle gekommen. Im Konzert Lamoureux hat Chevillard eine rumänische Symphonie des in Paris ausgebildeten Tonsetzers Stan Golestan zur Aufführung gebracht, die gut entwickelt ist und eine vollkommene Kenntnis der Instrumentierung aufweist. Der schwache Punkt dieser rumänischen Symphonie schien aber gerade ihr Rumänentum zu sein, denn die Ideen, die zugrunde liegen, mögen sie auch auf rumänische Volkslieder und Volkstänze zurückgehen, sind teilweise uninteressant und teilweise zu ohrenfällig. Das symphonische Gedicht ist die Form, die den modernen Tonsetzern, wenn sie zum Orchester greifen, wohl immer noch die besten Dienste leistet. „Le Soir sur les Chaumes“ von Ropartz, der im Konzert Colonne erschien, erwies sich als besonders musikalisch und stimmungsvoll. Ropartz wagt es auch noch, seinen Sätzen eine gewisse Ausdehnung zu geben, weil er sich hinlänglich auf die Entwicklung der Gedanken versteht. Die Komponisten neuester Schule bringen es dagegen nur noch zu winzigen Stücken, wo die pikante Zubereitung den ganzen Reiz ausmacht. Das gilt von den drei Orchesterstücken, die Charles Koechlin als „Etudes antiques“ im Konzert Colonne aufführen ließ. Das klassische Altertum hat nur insofern etwas mit dieser Musik zu tun, als sich der Tonsetzer durch Gedichte von Pierre Louys und Samain, die antike Stoffe behandeln, begeistern ließ. Im ganzen hat übrigens Koechlin fünf Studien vereinigt und die erste und fünfte, die Pierné wegzulassen für gut fand,

sollen länger sein als die drei aufgeführten Mittelnummern. Bei Sechiari wurde ein höchst modernes Tonbild von Louis Villermin „La Coupe Echantée“, das namentlich in harmonischer Beziehung eine Musterkarte bizarrer Effekte darstellt, mit Beifall aufgenommen. Villermin hat selbst ein Lehrbuch der Harmonie verfaßt, das alle alten Regeln über den Haufen wirft, und ist daher selbst dazu verdammt, in diesem Stile zu komponieren. Viel mehr gefiel freilich eine andere Neuheit „Le Manchyc“ von Fernand Masson, der als Gesangsleiter in der Komischen Oper den praktischen Forderungen näher steht und eines der schönsten Gedichte von Leconte de Lisle, das den Reizen einer frühverstorbenen Kreolin gewidmet ist, für Tenorsolo und Orchester mit tiefem Verständnis und ohne unnötige Extravaganzen komponiert hat. Eine sehr ansprechende Neuheit brachte auch Monteux in dem launigen Orchesterstück „Le joli Jeu du Furet“ von Roger Ducasse. Es handelt sich freilich hier nur um die weitere Ausgestaltung eines Werkes für Kinderchor und Orchester. Zu häufig sind auch noch immer die Verpflanzungen von dramatischer Musik, namentlich von Balletmusik in den Konzertsaal. Besonderes Unglück hatte diesmal der als Führer angesehene Debussy mit dieser Praxis. Sein nach der Eingebung des russischen Tänzers Nischinski geschriebenes Ballet „Jeux“, das auf einem modernen Tennisplatze spielt, mißfiel im Theater wegen der automatischen Gebärden, die Nischinski seinen modern gekleideten Künstlern auferlegte, und darunter litt auch die Musik. Die Musik allein erwies sich aber als äußerst zerfahren und haltlos im Konzert Colonne und wurde zweimal vom Publikum ungnädig aufgenommen. Von den fremden Gästen in den großen Konzerten imponierte vor allem Frau Leffler-Burckard, die im Konzert Colonne als Brünnhilde und Isolde ungewöhnlich große Stimmittel mit echt wagnerischer Auffassung verband. Ein eigenes Liederkonzert gab Frau Henny Linkenbach vom Scalatheater in Mailand, worin sie sich namentlich als gutgeschulte Koloratursängerin zeigte, aber im Liedergesang etwas kalt ließ. Der Bariton Sistermans, der vor einigen Jahren in der Société Philharmonique mit der Bachschen Kreuzstabkantate für Solobaß einen großen Erfolg fand, versuchte dieses bemerkenswerte Werk auch ins Konzert Colonne zu verpflanzen, aber hier war die Wirkung weniger günstig, und der Spieler der obligaten Oboepartie machte beinahe mehr Eindruck als der Sänger. Paul Goldschmidt gab einen reinen Chopin-Abend mit beiden großen Sonaten und zahlreichen anderen Stücken und erzeugte eine wahre Begeisterung. Er wußte auch den einfacheren Nocturnes ausgezeichnet gerecht zu werden. Als andere bewährte Pianisten sind zu nennen I. Friedman, Loyonnet, Th. Szantó und Gabrilowitsch. Noch zahlreicher waren die Klavierspielerinnen, unter denen die Damen Rummeli, Amelia Cocq, Marcelle Mayer, Carmencita Perez, Marguerite Illingworth und Läufer zu erwähnen sind. — Der verdienstliche Professor Debroux, der aus der älteren Geigenliteratur immer neue Schätze zutage fördert, veranstaltete auch in diesem Winter drei zugleich belehrende und erfreuende

Konzerte. Auch der Amerikaner Spalding und Yvonne Astruc wurden gerne wiedergehört. — Mit der vorzüglichen Klavierspielerin Marthe Girod führte der Cellist Choinet die fünf Sonaten Beethovens und namentlich die beiden letzten mit großem Verständnis vor. Als Cellist glänzte auch André Hekking. — Die Société Musicale Indépendante zeichnet sich noch immer dadurch aus, daß sie mehr Neuheiten bringt als die übrigen Konzertinstitute. Ihre letzte Errungenschaft von Bedeutung war ein Streichquartett von Charles Köchlin.

Felix Vogt

STRASSBURG: Das 7. Abonnementskonzert (Hans Pfitzner) brachte die Uraufführung einer Symphonie in G-dur von J. M. Erb, einem hiesigen Komponisten. Das etwas programmatisch (heroisch) gedachte Werk ist, auf Grund der überlieferten Form, geschickt gearbeitet und von reichem kontrapunktischen Leben erfüllt; nur sind die Themen vielfach zu gesucht, nicht frei und unmittelbar, und die Instrumentation (mit manchem Lärm und Kakophonie) so überladen, daß die thematische Linie oft unklar wird. Weit mehr instinktives musikalisches Gefühl kommt in der Schauspielouvertüre des jungen Korngold zutage, wo die Plastik der Motive und die trotz recht moderner Orchesterbehandlung doch gewährte Durchsichtigkeit des Satzes Bewunderung verdient. In d'Albert's klassischem Vortrag von Beethovens Es-dur Konzert bemerkte ich nichts von den Unarten, die von anderen Seiten beanstandet wurden. Das 8. Konzert begann mit Smetana's reizender „Braut“-Ouvertüre und machte sodann mit einem neuen Violinkonzert von J. Weismann bekannt, das Katharina Bosch recht kunstvoll vortrug. Mit dem Stück an sich konnte ich mich nicht sonderlich befreunden: die künstlich gemachte Thematik, die überaus unruhige Harmonisierung und die Längen im Aufbau ließen nicht recht den Eindruck eines frei und freudig empfundenen Kunstwerks aufkommen. Von großer Wirkung war Bruckners Neunte Symphonie mit ihren gehaltvollen Themen und dem glänzenden Orchestergewand; hätte der Komponist dazu das architektonisch Konzise eines Beethoven oder Brahms besessen, um die vielfachen Längen, Wiederholungen und Zerrissenheiten zu vermeiden, so könnte man ihn als den größten modernen Symphoniker bezeichnen. Den Inhalt des 9. Konzerts bildete Pierné's „Kinderkreuzzug“, ein trotz des an sich unsympathischen Vorwurfs doch geschickt aufgebautes und an intimen musikalischen Schönheiten reiches Tonwerk. Unter Prof. Münch gelangten seine gemischten und Kinderchöre, der Orchesterpart und die Soli (Frau Kaempfert, etwas zu massiv, Frau Bellwidt, der mäßige Tenor Kühlborn und der unmögliche Bariton Seybert) zu wohl vorbereiteter Wiedergabe. — Das letzte Kammermusik-Konzert war Pfitzner gewidmet: das Streichquartett in D, das vielfach recht problematische Klavierquintett in C und eine Anzahl zum Teil recht herber Lieder, von Vaterhaus mit Ausdruck vortragen. — Im 2. Volkskonzert spielte Frl. Ducas kraftvoll und virtuos Liszt's Es-dur Konzert, daneben gab's Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Sechste. Im 2. Volkskammer-

musik-Abend sang Frl. Gütersloh eine Reihe Lieder, während das Städtische Quartett je einen Schubert und Beethoven zu Gehör brachte. Im Tonkünstlerverein machte das vortreffliche Stuttgarter Wendling-Quartett mit einem erträglichen neueren Reger-Opus bekannt, ferner gab Gabrilowitsch einen Klavierabend, mit feinsinniger Technik, jedoch mitunter etwas übernervösem Vortrag. Klingler mit den Seinen hob ein eigenes Quartett (fis-moll) aus der Taufe, das aber richtig kantilenmäßige Motive ziemlich vermissen ließ und mit seiner unruhvollen Faktur keinen allzu erfreulichen Eindruck auslöste. Soloabende gaben Gertrude Foerstel, die ausgezeichnete, doch mehr der Bühne zugehörige Sopranistin, leider bei geringem Besuch, ebenso H. Gura, von dem, bei seinen doch mehr natursängerhaften Anlagen, ein ganz mit Loewe gefüllter Abend etwas eintönig wirkte. Schönen Erfolg hatten zwei hiesige Sängerinnen: Frau Petit mit recht klangvollem Sopran (ihr Begleiter Enstratiou spielte unter anderem Liszt's h-moll Sonate sehr ansprechend); Frl. Gerholds ausdrucksvoller Mezzosopran weist einen leichten, doch nicht unangenehmen Schleier auf. Interessant waren drei von ihr gesungene Lieder von Hugo Brückler, einem Zeit- und Artgenossen von Cornelius. An einem Männergesangsvereins-Abend erzielte der norwegische Volksliedsänger v. Fiuren-Dahl vielen Beifall, bei einem Konzert der Vereine Argentina und Philharmonie zeigte Frl. H. Reiser sich musikalisch wohl versiert, aber stimmlich unzulänglich.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: In vier Abonnementskonzerten der Hofkapelle waren die solistischen Leistungen von besonderer Anziehungskraft und hervorragendem Wert. Bronislaw Huberman entfesselte mit der feinen Wiedergabe von Mendelssohns Konzert und Stücken von Mozart und Paganini einen wahren Beifallssturm; die höchst kultivierte Vortragskunst des dänischen Kammerängers John Forsell bereitete, wie in seiner Don Juan-Darstellung im Hoftheater, auch im Konzertsaal vollen Genuß, und unsere heimischen Violin- und Cellokünstler Carl Wendling und Alfred Saal bewährten sich in der gediegenen und künstlerisch stark belebten Wiedergabe von Brahms' Doppelkonzert als technisch und geistig hochstehende Musiker; Eugen d'Albert kam auf seiner hoffentlich noch nicht endgültigen Abschiedstournee als Meisterpianist auch zu uns, freudigst begrüßt und nach seinem unvermindert glänzenden Spiel stürmisch gefeiert. Das 9. Konzert erhielt wirklichen künstlerischen Wert nur durch die reifen und mit aller Tiefe und Schönheit vollen künstlerischen Empfindens geschmückten Darbietungen der Sängerin Ilona Durigo. Was Max von Schillings an Orchesternovitäten, neben gut gelungenen Auführungen der „Pastorale“, der „Symphonia domestica“ von Strauß, der Namensfeier-Ouvertüre von Beethoven und der „Unvollendeten“ von Schubert, diesen solistischen Höhenzügen gegenüberstellte, stand etwas verstümmelt tiefer. Die symphonische Dichtung „Taormina“ von Ernst Boehe, vom Komponisten selbst temperamentvoll vorgeführt, behauptete sich noch ziemlich durch den glänzenden, für Boehes Schaffensart

allerdings schon etwas stereotyp gewordenen, orchestralen Klangglanz. Dann ging es aber rapid abwärts in den Novitäten. Philipp Rüfers Scherzo op. 28 für Orchester ist für unsere symphonisch vorgeschrittene Zeit doch gar zu nüchtern und bedeutungslos. Eine neue Symphonie für großes Orchester und Orgel in a-moll op. 18 von dem Wiener Richard Stöhr zeigt zwar in Themenerfindung und Formen- und Klanggestaltung feine, bewußte Kultur, ist aber auch nicht frei von akademischer Trockenheit. Ein ganz rettungsloser Versager war das Konzert für Violine und Orchester von Hermann v. Glénck, mit dessen haltlos stammelnder und v. glänzendem Tonsprache sich Willem de Boer, ein Geiger mit starken künstlerischen Qualitäten, sich über Gebühr abmühte, um dem dirigierenden Komponisten nur einen matten Achtungserfolg zu sichern. — In den Kammermusik-Abenden des Wendling-Quartetts erschien neben gediegenen Wiedergaben klassischer Werke ein fein geartetes, klangvolles Quintett von Fritz Volbach, dem der Komponist selbst am Klavier und das Quartett zu anregender Wirkung und warmer Aufnahme verhalf. Dankbar wurde auch ein populärer Brahms-Sonatenabend von Therese Pott und Carl Wendling, der eine Fülle von Genuß brachte, aufgenommen. Das „Neue Stuttgarter Trio“ (Angelo Kessissoglu, Gregor v. Akimoff und Peter Donndorf) befestigte sich mit einem künstlerisch vornehmen und eindrucksvollen klassischen Abend in der Gunst des Publikums. — Die großen Chorvereine haben sich bis jetzt noch sehr zurückgehalten. Der Verein für klassische Kirchenmusik bot unter Erich Bands Leitung eine wohlgelungene Aufführung des „Elias“. — Aus der langen Reihe der Solistenabende sind als künstlerisch ertragsreich die von Ludwig Wüllner, Ludwig Heß, Charlotte Herpen, dem französischen Orgelkünstler Joseph Bonnet, Willy Burmester besonders zu nennen. Freundlicher Aufnahme und guten Erfolges erfreuten sich auch die Sängerinnen Hilda Saldern, Sophie Palm-Cordes, Tempe Seng, Ida Bauer-Egelhaaf, die Geigenschwestern Tula und Maria Reemy, der Pianist Walter Georgii. Der Bach-Verein hatte für ein Kirchenkonzert in Maria Philippi und Adolf Benzinger wieder vorzügliche Helfer für seine stille, aber intensive Arbeit zur Popularisierung von Bachs Kunst gewonnen.

Oscar Schröter

WIEN: Eine Reihe von Mahler-Aufführungen, die, wenn nichts anderes, zumindest den Reiz beweisen, den die Dirigentenprobleme dieser Werke auf die Orchesterleiter ausüben; vielleicht aber doch auch das allmähliche Erwachen des Gegenwartbewußtseins für diese ganz großen, in Schmerzen ausgetragenen und in Schmerzen der Welt geschenkten Schöpfungen, für die übrigens der rechte Vortragsstil, die rechte Klangabwägung, die rechte Kontinuität des thematischen Melos erst zu erobern sind. Vorläufig ist — und gerade bei den problematischen Stellen, in den Eigensinnigkeiten und Sonderheiten mancher Durchführungsepisode, der symphonischen Peripetien, ja oft bei der Aufstellung der Themen — noch hie und da manche Unentschiedenheit, ja selbst manche

Unklarheit zu spüren, und oft fehlt der überzeugende Farbauftrag, der durch die rechte klangliche und akzentuelle Mischung entsteht und so oft für das rechte Erfassen eines symphonischen Vorfalles entscheidend ist. Das gilt sogar von den mit aller behutsamen Liebe und Wärme herausgebrachten Aufführungen der Neunten Symphonie durch Nedbal (mit dem Tonkünstlerorchester) und der Fünften durch Löwe (mit dem Konzertverein): freilich zweier der am schwierigsten auszubalancierenden Werke Mahlers, in denen kein Akzent, keine dynamische Wendung fehlen darf, wenn man nicht sofort in Unklarheit geraten will. Im übrigen hat die Größe und Wahrhaftigkeit dieser Musik und die Hingebung der Dirigenten zu intensiven, mit Enthusiasmus geäußerten Eindrücken geführt; ebenso eine höchst reizvolle Aufführung der „Vierten“ unter Martin Spörr im populären Konzertvereins-Zyklus, die unter Jubel bei einem Mahler-Lichtbildkonzert der „Urania“ — Veranstaltungen von nicht ganz unbedenklicher Volkstümlichkeit (unter Anführungszeichen) — wiederholt wurde. Und eine Interpretation der „Achten“ steht jetzt bevor; dazu Mahler-Gesänge fast in jedem Liederabend — es ist wirklich, als wenn der so schmachlich Verkannte und Verhöhnnte mit seinem Wort jetzt schon Recht behielte: „Sterben werd' ich, um zu leben!“ Es wäre schön; und wäre früher, als man es zu hoffen wagen durfte. — Ein außerordentlich fesselndes Werk, „Lebenstanz“ von Frederick Delius, hat Nedbal jüngst aus der Taufe gehoben: ein rauschendes Reigenlied, sprühend in erlesenen Klängen: festgefügt im Thematischen und Formalen, ein auflodernder, daseinsfreudiger, in leuchtenden Farben hinwirbelnder symphonischer Satz in freier Rondoform, dessen feuriger Energie und dessen rhythmischer Bewegtheit sich keiner entziehen konnte. Nedbal dirigierte auch — trotz eines tückischen Armleidens — Grädeners wohlgebaute c-moll Symphonie, in der sich ein starkes Können einen würdevollen Inhalt schafft: dies gelegentlich eines zur Feier von des Tondichters 70. Geburtstag veranstalteten Festkonzerts, das ausschließlich Grädenersche Musik brachte; Musik eines Meisters voll treuem Musikerernst und vornehmer Gesinnung, die fest beharrend an die Art der Vor-Lisztischen Schule anknüpft, von deren Formenspiel mich eine Welt trennt, und die ich doch in ihrer weiten Gliederung, der Gedicgenheit der Erfindung, der Hochhaltung des Handwerks (im edelsten Sinn verstanden) als wertvoller empfinde als all die wahllosen Experimente unserer allerjüngsten gegenwartlosen Futuristen. Oder auch als die mit dem anspruchsvollsten Apparat — durch Hofkapellmeister Gille-Hannover und den Wiener Konzertverein höchst mittelmäßig aufgeführte — auftretende symphonische Dichtung mit Soli und Chören „Das Lied der Not“ von Gräfin Caroline Hadik, in der sich der unüberwindliche Drang nach künstlerischer Äußerung in der kunstfremdesten Art manifestiert: ein fortwährendes Improvisieren und Weiterspinnen eines überladenen Orchesters statt thematischer Entwicklung und motivisch-organischen Ineinander-greifens; was, der Interpretation der Tondichterin nach, von vornherein Absicht war — im Gegen-

satz zum symphonisch geschlossenen Themenkampf eine Kette wechselnder Motive als Widerspiegelung der einander ablösenden Zufälligkeiten des menschlichen Lebens — aber was eben dem innersten Wesen der Musik widerspricht und ungefähr wie ein Kaleidoskop ohne Spiegel wirkt, oder als sollte man sich aus nebeneinandergelegten Blättern, Staubgefäßen, Wurzeln und der Formel der ätherischen Öle nun die lebendige Blume und ihren Duft verkörpern. Mag sein, daß ein ganz Großer das einmal, durch die zwingende Macht der aufeinanderfolgenden Eingebungen und ihrer Gegensätzlichkeiten, zuwege bringen kann; während in dieser musikalischen Riesenmolluske nur einzelne Episoden für das positive Talent und das stürmische Wollen einer technisch viel zu unsicheren und allzu oft im völlig Dilettantischen steckenden, aber temperamentvollen und nicht ohne Eigenart interessanten Persönlichkeit sprechen. — Eine zweite Komponistin hat trotz viel geringerer Präntension nicht viel mehr Freude gemacht: Gisela Selden, von der der hochbegabte, aber immer gefährlicher in Manier geratende Bruno Eisner — dessen losfahrende und brennende Musikernatur jetzt seltsam ins Überpointierte und geflissentlich Sonderbare abschweift, aber hoffentlich bald zu seiner schönen, bewegten Natürlichkeit zurückfinden wird — zehn Klavierpräludien gespielt hat; Chopin durch Schönberg differenziert, blasse, flimmernde, mehr rhythmisch als thematisch

wirksame Musik von dürftigem substanziellen Gehalt, die seltsam mit den sehr lebendigen kritischen Arbeiten der Verfasserin in Widerspruch steht. — Einen vom Gewöhnlichen abliegenden Abend haben Clarisse v. Robert und Martha Winternitz-Dorda veranstaltet: gesprochene und gesungene Christuslegenden, ein wenig äußerlich in der Aufmachung des verdunkelten Saales und der allzu heroischen Rhetorik der Deklamation, voll Schlichtheit und innigem Reiz der Empfindung im Gesang der musikalischsten Künstlerin, die das deutsche Konzertleben unserer Tage hat. — Der Rest: eine immer schlimmere Fülle von Konzerten, eine immer schlimmere Leere der Konzertsäle. Die völlige Deroute der Solistenkonzerte ist nicht mehr zu verkennen; wertvollste Veranstaltungen müssen wegen mangelnder Publikumsbeteiligung abgesagt werden; ein Meister, wie Carl Friedberg, mußte seine wunderbar nervige und von edlem Geist erfüllte Kunst vor einer Handvoll Empfänglicher zeigen; ebenso ein Genie, wie der 13jährige Jascha Heifetz, dessen herrlich be-seeltes Geigenspiel technisch und musikalisch erschütternd wirkt. Liszt hat einmal gesagt: génie oblige. Aber das gilt doch nicht nur einseitig, gilt doch nicht nur von dem, der damit begnadet ist, sondern ebenso für jene, die sich einer Verpflichtung entziehen, wenn sie das Empfangen seiner schenkenden Kunst verweigern. Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von Martin Falck ist jüngst über Wilhelm Friedemann Bach, den genialen ältesten Sohn Johann Sebastians, eine sehr schätzbare Biographie erschienen, der auch die in unserem heutigen Hefte wiedergegebene lebenswahre Zeichnung von P. Gülle beigegeben ist, die den reichen Schätzen der Berliner Kgl. Bibliothek entstammt.

Des 200. Geburtstages (8. März) Carl Philipp Emanuel Bachs, des jüngeren Bruders Wilhelm Friedemanns, gedenken wir durch Vorführung eines Stiches von J. F. Schröter, der sich ziemlich eng an das in Heft 18 des VII. Jahrganges wiedergegebene Pastellbild nach dem Leben von Gottlieb Friedrich Bach anlehnt, das von dem Dargestellten selber als gut getroffen bezeichnet worden ist. Ursprünglich für die juristische Laufbahn bestimmt, konnte der Sohn des großen Thomaskantors doch nicht den Hang zur Musik bändigen, die ihn dann auf den Universitäten Frankfurt a. O. und Leipzig weit mehr beschäftigte als sein Studium. Friedrich der Große berief ihn als Kammercembalist nach Berlin, wo er in unmittelbarer Nähe des Königs wirkte, den er täglich bei seinen Flötenkonzerten zu begleiten hatte. Dieses nicht immer gerade sehr angenehme Amt vertauschte er 1767 mit einer Stelle als Kirchenmusikdirektor in Hamburg, wo er 1788 in hohem Ansehen stehend starb.

Am 5. April waren 40 Jahre seit der Uraufführung von Johann Strauß' klassischer Operette „Die Fledermaus“ im Theater an der Wien verflossen. Wir bringen aus diesem Anlaß ein schönes Lenbachsches Porträt und eine von Viktor Tilgner stammende Büste des Meisters der leichtgeschürzten Muse und fügen diesen den Theaterzettel der Uraufführung sowie das Autograph einer Partiturseite bei, die eine der schönsten Stellen des jugendfrischen Werkes enthält.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



WILHELM FRIEDEMANN BACH
Zeichnung von P. Gölle



U of M



KARL PHILIPP EMANUEL BACH

✱ 8. März 1714

Stich von J. F. Schröter



U of M



JOHANN STRAUSS (Sohn)
Gemälde von Franz von Lenbach





JOHANN STRAUSS (Sohn)
Gemälde von Franz von Lenbach





JOHANN STRAUSS (Sohn)
Büste von Victor Tilgner



U of M



EINE PARTITURSEITE AUS DER „FLEDERMAUS“
VON JOHANN STRAUSS



XIII

14

Uo: 11

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 15 · ERSTES MAI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

. . . Betrachten wir die Erscheinung Meyerbeers, so werden wir sowohl ihrer Tendenz als zumal auch ihren äußeren Zügen nach unwillkürlich an Händel und Gluck erinnert, und selbst ein wesentlicher Teil in der Richtung und Bildung Mozarts scheint sich hier wiederholt zu haben . . .

Richard Wagner

INHALT DES 1. MAI-HEFTES

WALTHER VETTER: Der erste Satz von Brahms' e-moll Symphonie. Ein Beitrag zur Erkenntnis moderner Symphonik (Schluß)

LEOPOLD HIRSCHBERG: Meyerbeers religiöse Tonwerke. Zum 50. Todestag des Meisters (2. Mai 1914)

LA MARA: Aus Schumanns Kreisen. Ungedruckte Briefe von Friedrich Wieck, Robert und Clara Schumann, Ferdinand David, Ferdinand Hiller, Julius Rietz, Adolph Henselt, Robert Volkmann, Carl Riedel, Robert Franz, Theodor Kirchner, Johannes Brahms und Adolf Jensen (Schluß)

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Otto Steinhagen, Wilibald Nagel, Friedrich B. Stubenvoll, Carl Robert Blum, Wilhelm Altmann, Hermann Wetzel, F. A. Geißler, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Otto Hollenberg, Richard H. Stein

KRITIK (Oper und Konzert): Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brüssel, Dresden, Elberfeld, Frankfurt a. M., Freiberg i. S., Graz, Halle a. S., Hannover, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, Mainz, München, Prag, Rostock, St. Petersburg, Stuttgart, Wien, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Giacomo Meyerbeer, Stich von Freeman; Giacomo Meyerbeer (2 Porträts); Giacomo Meyerbeer, Photographie aus den letzten Lebensjahren; Brief Meyerbeers an J. W. Davison; Titelblatt zu „Der Mönch“ von Meyerbeer; Titelblatt zum „Gebet des Trappisten“ von Meyerbeer

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DER ERSTE SATZ VON BRAHMS' E-MOLL SYMPHONIE

EIN BEITRAG ZUR ERKENNTNIS MODERNER SYMPHONIK
VON WALTHER VETTER IN HALLE (SAALE)

Schluß

Zweiter Teil: Durchführung (Takt 137—258), erste Gruppe (Takt 137—184).

Ein weiter Bogen spannt sich vom ersten zum zweiten Teil. Dieselbe Tonart — $H_{\text{moll}}^{\text{dur}}$ — eint die beiden. Daß im Anfang der Durchführung sofort die I. Stufe von H in eine V. von e umgedeutet wird, beeinträchtigt diese Sachlage in keiner Weise und entspricht im übrigen auch durchaus dem modulierenden Durchführungscharakter. Andererseits soll mit der Feststellung der innigen Verbindung beider Teile nicht etwa geleugnet werden, daß eine scharfe Markierung des Schlusses des ersten Teiles besteht: Diese Markierung geschieht durch die Pausen (Takt 135—136), welche eben durch jenen Bogen überbrückt werden, so daß — und dies ist der Zweck der ganzen Konstruktion — wohl die erforderliche Zäsur, jedoch keine unangenehme klaffende Lücke entsteht.

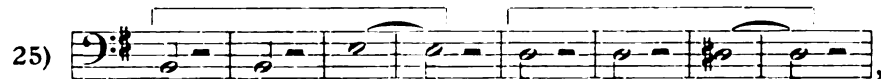
Indem wir auch hier wieder VII.=V. setzen, erkennen wir, daß von Takt 137—144 eine einzige Stufe, nämlich die Dominante, gespannt ist. Der Zweck dieser großen Stufe liegt hier vollkommen klar zutage: die nach langer, langer Zeit wiederkehrende I. Stufe von e-moll muß gebührend signalisiert werden, um in ihrem schweren tonikalen Wert richtig erfaßt zu werden. Ein zweites kommt hinzu: über dieser I. Stufe erscheint ohne jede Änderung der Linie oder der Instrumentierung jene allererste Motivreihe aus den Takten 1—4! Dieses Ereignis ist in seiner Einfachheit geradezu verblüffend — — würde aber eine Karikatur bedeuten, einen Hohn auf alle Ästhetik, wenn es gewissermaßen vom Himmel herabgefallen käme. Daher das lange Vorspiel!

Flöten und Fagotte intonieren (Takt 137 ff.) versonnen in vertikalen Sexten das Urmotiv. Die piano-Stimmung wirkt in ihrem Gegensatz zum unmittelbar vorhergehenden dynamischen Höhepunkt überwältigend. In zartsinnigster Weise wird die Erinnerung hier bereits auf den Anfang des Satzes gelenkt (Takt 1 ff.): Streicher und Holzbläser haben ihre Rollen vertauscht; hier sind es die Geigen, welche die nötige stabile Ruhe in die hin und her schwankende, ungleichmäßige Melodie der — Holzbläser bringen. Alles aber ist ungemein duftig und zart. Besonders reizvoll ist die Antizipation der in Takt 140 ganz vorübergehend, wie eine Vision erscheinenden e-moll Harmonie durch das E der Kontrabässe in Takt 139.

9*

(Durch dieses E, das selbstverständlich ebensowenig wie die e-moll Harmonie des Taktes 140 selbst eine Stufe repräsentiert, wird der Weg gefunden zu dem D der nächsten Takte.) In den Takten 141ff. wiederholt sich dies Spiel auf der VII. Stufe. Nur ist die Stelle fast noch duftiger: statt in Sexten hören wir die Holzbläser — die 1. Klarinette tritt hinzu — nur noch in reinen Oktaven das Urmotiv intonieren.

Wenn wir uns nun die Baßlinie der Takte 137—144 genauer ansehen, werden wir eine ganz merkwürdige Symmetrie bemerken:



und nunmehr erkennen wir auch den Grund, der Brahms veranlaßte, jenes reizvoll dissonierende E in Takt 139 erklingen zu lassen: auf diese Weise stellte er die ästhetisch hochbedeutungsvolle Kongruenz zwischen den in Figur 25 durch die Klammern markierten Taktgruppen her.

In den Takten 145ff. darf nicht übersehen werden, daß hier auch der Orgelpunkt wieder erklingt und somit die Takte 145—148 gewissermaßen eine Harmonie bilden. Dies Ereignis hat zwei schwerwiegende Gründe: erstens war es ein ästhetisches Erfordernis, daß auf die weitgespannte V. Stufe der Takte 137ff. eine entsprechend lange I. folge. (Man werfe nicht ein, daß die V. acht Takte, die I. nur vier Takte währe. Die hochgeniale Inspiration Brahms' entzieht solchem Einwurfe sofort den Boden, denn die Kombination jener V. Stufe aus einer [viertaktigen] V. und einer [viertaktigen] VII. darf natürlich nicht als rein zufällig betrachtet werden.) Zweitens aber lag es dem Schöpfer daran, die Assoziation mit der ursprünglichen Motivreihe Takt 1ff. möglichst vollkommen zu bieten, und darum durfte er keinesfalls ein so charakteristisches Moment fortlassen, wie es der Orgelpunkt darstellt.

Das Präludium ist zu Ende — die eigentlichen Kämpfe der Durchführung können beginnen. Die quintale Entwicklung der Harmonieen in den Takten 149—152, die natürlich durch den unmittelbar vorhergehenden Orgelpunkt in grellstes Licht gerückt wird, führt uns kraftvoll in den zweiten Abschnitt der Durchführung hinein, der — wie gesagt — erst so recht ihren eigentlichen Anfang bedeutet.

Über diesen Abschnitt kann man die eigenartigsten Urteile hören, teils nur aus dem Munde, teils leider auch aus der Feder von Musikern. Vor allem grassieren zwei kühne Behauptungen und pflanzen sich fort wie eine ansteckende Krankheit. Erstens soll hier nämlich Brahms das „eigentliche Hauptmotiv“ (vgl. Fig. 2a), zweitens (und schlimmstens!) ein „neues (!) eigentliches Durchführungsmotiv“ verarbeiten. Richtig beurteilt, sind derlei Behauptungen nichts anderes als eine Herabsetzung Brahms'. Mit welchen

logischen, geschweige denn künstlerischen Gründen glaubt man denn die Unsinnigkeit verteidigen zu können, die darin liegt, daß Brahms einen gewaltigen Symphoniesatz auf Grund eines einzigen Hauptmotivs (1 a) exponiert und dann in der Durchführung ein ganz neues, von außen herbeigeholtes Motiv benutzt, trotzdem es doch in der Durchführung einzig darauf ankommen kann, das Ur- und Hauptmotiv die verschiedensten Schicksale erleben zu lassen?! — Der andere Fehler ist nicht ganz so arg. Die Leute verkennen da nur, daß das Motiv 2a) durchaus nicht das „eigentliche Hauptmotiv“, sondern vielmehr bereits eine Variierung des Urmotivs darstellt. Und nun erkennen wir auch schließlich, daß Brahms die Urmotivreihe in den Takten 145—152 auch mit aus dem Grunde hat neu erstehen lassen, um die Variierung des Urmotivs, die er zu einer bedeutenden Rolle in der Durchführung bestimmt hat, organisch aus dem Vorhergehenden erwachsen lassen zu können. Das Motiv 2a) ohne weiteres auf den Plan treten zu lassen, wäre nach allen vorhergehenden Ereignissen wohl anständig gewesen — wieviel künstlerischer ist es aber, uns den Geburtsvorgang dieses Motivs nochmals erleben zu lassen?! Und so sei denn hier das große Wort gesprochen: Der gesamten Durchführung von Brahms' e-moll Symphonie liegt nur ein einziges Motiv zugrunde. Es wäre widersinnig, wenn das ein anderes als das Urmotiv wäre.

Zuerst wollen wir uns ein klares Bild machen über die Tonartenfolge unseres zweiten Abschnittes (Takt 153—184): In Takt 153 stehen wir auf dem Boden der F-dur Tonart. Die Modulation geschieht durch Umdeutung der VII.^{♯3} Stufe von e-moll (Takt 151) in eine VI. von F-dur. Die weitere Entwicklung stellt sich nun folgendermaßen dar: Takt 156 F-dur V.^{♭3} = g-moll IV., Takt 162 g-moll III. = As-dur II.^{♯3}, Takt 167 As-dur I. = b-moll VII., Takt 179 b-moll IV. = Ces (H)-^{dur}/_{moll} III., und von Takt 181 ab beherrscht dann die Tonart h-moll das Feld und verbindet auf diese Weise die erste Gruppe der Durchführung mit der zweiten, die in Takt 184 beginnt. Was die Entwicklung der Tonarten in unserer jetzt zur Besprechung stehenden Gruppe angeht, so haben wir zu konstatieren, daß die Folge der einzelnen Grundtöne der einander ablösenden Tonarten eine aufwärts steigende diatonische Reihe bildet: E, F, G, As, B, Ces (H). Die Tonartenfolge treibt also die Ereignisse um eine reine Quinte — E bis H — höher; also wieder einmal das quintale Prinzip die causa movens!

Verfolgen wir nun die Ereignisse, die sich auf dem Fundament dieser Tonarten abspielen. Von Takt 152 tönt das Urmotiv als fallende Oktave hinüber nach Takt 153, und die feinsinnige Instrumentierung („durchbrochene Arbeit“ bei den Geigen!) läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß dieses Oktavmotiv selbständige Geltung haben soll, genau wie das Motiv der zweiten Geigen — eine Auftaktsbedeutung ist also dem c³

nicht beizumessen. Im folgenden Takt wiederholen die ersten Geigen das Motiv eine Oktave höher. Alles geschieht *dolce piano*. In Takt 155 kommt das erste erregende Moment in die beschauliche Stimmung: die Anfangsnote des Motivs wird um zwei Achtel gekürzt, und die Antwort der ersten Geigen setzt statt auf dem schwersten auf dem leichtesten Viertel ein; ja, die nächste Wiederholung in den zweiten Geigen stellt sich als engführungsartig dar. So kommt eine gewisse Hast in die Linien — die Dynamik aber bleibt vorläufig noch auf dem *piano*-Niveau. Am Ende von Takt 159 vereinigen beide Geigen sich zu gemeinsamem Vorgehen.

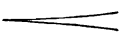
Von Wichtigkeit ist in diesen Takten die Rolle der Bratschen, denen Brahms offenbar mit Vorliebe charakteristische Aufgaben gibt. Sie betonen das Urmotiv aufs energischste, und zwar sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung:



In den Takten 157ff. bringen die Bratschen dann lediglich die Vertikale zur Herrschaft, um schließlich (Takt 165—166) das Urmotiv in seiner ursprünglichen Form, nur in verändertem Rhythmus zu intonieren:



Die Kontrabässe und Violoncelli weisen (Takt 155—156) in nicht mißzuverstehender Absicht auf das Prinzip der Terz hin, indem sie deren Umkehrung zu ihrem Rechte bringen. Von Takt 157—166 beschränken sie sich alsdann darauf, die Grundtöne der taktweise wechselnden Harmonieen anzugeben, und zwar — außer in den beiden letzten Takten — *pizzicato*: Diese ihre Aufgabe ist zu offensichtlich, als daß man je zwei Takte zusammenschließen und das Urmotiv in sie hineininterpretieren dürfte: ein solcher Erklärungseifer kann leicht zu grotesken Ergebnissen führen.

Ähnlich gewagt wäre es, wenn man den Linien der Klarinetten und des dritten Hornes (Takt 153—156) irgendwelche motivische Bedeutung zuerkennen wollte. Nur ist das Doppel-C der Hörner (Takt 155 und 156) berufen, dem  Nachdruck zu geben und dadurch das oben angedeutete erregende Moment in seiner Wirkung zu verstärken.

Auf dem letzten Viertel des Taktes 156 setzt dann die oft mißverständene und in ihrer Bedeutung gleichwohl so sonnenklare kurze diatonische Linie bei Flöten und Fagotten ein:



Kann wirklich der leiseste Zweifel darüber bestehen, daß wir hier eine Variierung, und zwar eine sehr bescheidene Variierung des Urmotivs vor uns haben? Aha — das ist wohl das oben erwähnte „neue eigentliche Durchführungsmotiv“, das Brahms hier in der Verlegenheit (weil er nämlich mit seinem Urmotiv nichts mehr anzufangen weiß!) aus dem Ärmel schüttelt?! Also ein leibhaftiger deus ex machina?? Nein — tausendmal nein! Von solcher „Bereicherung“ will ein Johannes Brahms nichts wissen. — Ist der horizontale Terzfall der Linie, sind die vertikalen Terzen nicht beredte Zeugen für die Herkunft des Gebildes? Wer Ohren hat, zu hören, der — höre!

Von Takt 160 ab wird das Bild belebter; die Oboen fangen an, sich zu beteiligen: über reizvoll dissonierende „Hornquinten“ geht's von der vertikalen Terz zur vertikalen Sext. Auch die Klarinetten stellen sich in den Dienst des Urmotivs. In Takt 165 beginnt dann ein ausdrucksvolles Wechselspiel zwischen Geigen und 1. Klarinette, die ihrerseits von Flöte und Fagott abgelöst wird: die Bratschen intonieren dazu das Urmotiv (Fig. 27).

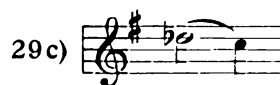
Um Brahms' äußerst subtile und gewissenhafte Bogenartikulation recht zu würdigen — sie gibt uns ja so viele hochwichtige Aufschlüsse —, vergleiche man folgende Linie der Geigen



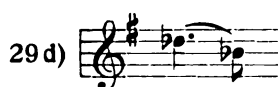
mit diesem Motiv der Klarinette



Was man nämlich erwarten könnte, tritt nicht ein — daß in Fig. 29a der Bogen von des² bis c² reichte, da er doch in Fig. 29b von Anfang bis Ende der Linie reicht! Brahms zog es aber vor, statt des Motivs

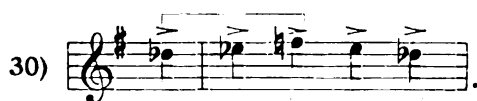


(das sich ja auch auf das Urmotiv zurückführen ließe) das Urmotiv selber, nämlich:



aus der Linie 29 a zu gewinnen —: daher die eigenartige Bogenartikulation.

Die allmählich immer erregter werdende Linienführung haben wir nachgewiesen. Sie bewirkt schon eine derartige Steigerung, daß ein crescendo von nur zwei Takten hinreicht, um die Dynamik bis zum Forte zu bringen. Die „f“-Bezeichnung steht an außergewöhnlicher und in diesem Falle höchst bezeichnender Stelle — nämlich beim leichtesten Viertel des Taktes 168: mit ihm beginnen die Geigen *marcato* das Motiv 28. Bässe und Violoncelli bringen eine hochinteressante Engführung in Gegenbewegung zu den Geigen. Die Bratschen bringen das Motiv zweimal (als Ellipse):



Die Fagotte bringen in gerader Bewegung eine Engführung zu den Geigen. Flöten, Oboen und Hörner beschränken sich darauf, Anfang und Ende des Urmotivs bloß rhythmisch zu markieren:



Welche Fülle der Erscheinungen!

Da nach den gegebenen Richtlinien ein jeder sich in den Takten 170ff. selbst leicht orientieren kann, dürfen wir uns für diesen zweiten Abschnitt der ersten Durchführungsgruppe nunmehr darauf beschränken, nur noch das Allerwichtigste kurz zu streifen. So sei besonders auf folgende merkwürdig scheinende Linienführung aufmerksam gemacht (Takt 169—170):



Der Sprung b^2 — a^8 frappiert den Unbefangenen. Freilich, gar manchen wäre die „Erklärung“ dieser Erscheinung eine Leichtigkeit: Brahms scheut sich, den Geigern das b^8 zuzumuten. Nichts aber wäre falscher als solche Erklärung. Für Brahms gibt es solche Rücksichten ebensowenig wie für

Antwort, und zwar im gespensterhaften Unisono; zweimal stocken sie angstvoll, endlich sinken sie hinab und verschwinden in der Tiefe . . . Die Geistererscheinung ist vorüber.

Leise beginnt sich das Leben wieder zu regen. — In den Takten 184 ff. hat wieder eine Umdeutung stattgefunden, und zwar ward aus einer VI. Stufe in h-moll eine V. \sharp^8 in c-moll. In dieser Tonart stimmen Violoncelli, Bratschen und erste Geigen den vom Urmotiv hergeleiteten Schlußgedanken des ersten Teiles an. Die 1. Oboe bringt das Anfangsmotiv in seiner rudimentärsten Gestalt, sodann vereinigt sie sich mit der Genossin, und beide Oboen bringen in vertikalen Terzen die Variante 28, und endlich intonieren Flöten, Klarinetten und Fagotte in vertikalen Sexten bzw. Terzen — in einem tief empfundenen im Notenwert ausgeschriebenen Ritenuto (Takt 195) — dieselbe Variante. Diese Szene wiederholt sich in A-dur.

Es ist, als sollte die Verwandtschaft der einzelnen Motivbildungen ausdrücklich festgestellt werden, wenn sich in den Takten 202—205 die verschiedenen Varianten übereinander türmen. Die Dynamik ist wieder zu atemlosem pianissimo herabgesunken, langgehaltene tiefe Töne — überhaupt ein Charakteristikum für die ersten Abschnitte der zweiten Durchführungsgruppe — vergrößern die Spannung, das geisterhafte Rollen der Pauke spannt unsere Erwartung aufs höchste.

Wir sind wieder auf dem Boden von H- $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ angelangt. Folgende Umdeutungen haben uns von c-moll hergeführt: Takt 195 c-moll VI. $\flat^7 =$ A-dur VII. \sharp^5 , Takt 199 A-dur I. $\sharp^7 =$ B-dur VII. \sharp^5 , Takt 201 B-dur I. $\flat^7 =$ H-dur VII. \sharp^5 . Und nun, in der Dominanttonart des Haupttones unseres Satzes, erleben wir die Erfüllung dessen, was uns die Coda des ersten Teils versprach. Der Gedanke 12 gewinnt eine sehr große Ausdehnung, er wächst auf das Fünffache seiner ursprünglichen Länge an. Nach den Momenten fieberhafter Spannung in den Takten 202—206 schmettern plötzlich — jene Spannung war die Ruhe vor dem Sturm — die uns wohlbekannten Fanfaren los, und der Gedanke beginnt sich ins Riesenhafte zu dehnen. Die Stelle mit ihrem krassen dynamischen Gegensatz bildet unstreitig einen der überwältigendsten Höhepunkte der Symphonie, und sie gehört überhaupt zu den herrlichsten Eingebungen des Brahms'schen Genius.

Überall wird mit der größten Hartnäckigkeit die Beziehung zum Urmotiv aufrecht erhalten, eine eiserne Konsequenz, die sogar einmal (Takt 220 ff.) zu einer gewissen harmonischen Spröde führt: aber gerade diese Spröde läßt eine Gefahr nicht aufkommen, daß nämlich die vielen Terzengänge am Ende süßlich wirken. Bereits am Schluß des ersten Teils erlebten wir, wie der Triolenrhythmus des Gedankens 12 eine weite Strecke kadenzierender Taktreihen beherrschte — derselbe Rhythmus ergeht sich

nun auch an dieser Stelle der Durchführung (Takt 208 ff.) in steter Neuzugung seiner selbst, und als letzte Konsequenz treibt dieser Rhythmus die duftige Blüte dieser melodischen Reihe hervor:

34) Klar.
Fag.

Hobo. Klar.

und wie eine Vision schwebt über diesem innigen Gesang im zartesten portamento der Flöten und im pizzicato der Streicher die — Urmotivreihe aus dem Beginn des Satzes. Das ist die ungemein poetische Andeutung der Tatsache, daß wir nun bald am Ende des biologischen Kreislaufs angelangt sind, daß im verklärenden Schimmer seliger Erinnerung die früheste Jugendzeit der Tongeschöpfe an unserem Ohre nochmals vorbeiziehn wird.

Dritte Gruppe (Takt 227—258).

Was Takt 227 beginnt, ist ein meisterhaft auskomponiertes großes Ritenuto. Ihm liegt Motiv 2a zugrunde. Die Modulation führt uns von der V. Stufe in gis- (enharmonisch as-) moll hinüber zur Dominante von e-moll. Die Umdeutungen sind folgende: Takt 229 as-moll V.⁷ = f-moll VII.⁷, Takt 233 f-moll I.⁷ = g-moll VII.⁷, Takt 235 g-moll I.⁷ = h-moll VI.⁷, Takt 245 h-moll I.⁷ = e-moll V.⁷. In den Takten 243 ff. wird das Ritenuto akut, durch die gehaltene Harmonie der Streicher schleicht ppp (!) das Urmotiv in den Violoncelli. Das Leben stockt. Wir sind an der Wende der Dinge angelangt...

Zu Beginn der Durchführung sprachen wir von einem „Praeludium“. Es ist wieder ein Zeichen für Brahms' bewunderungswürdigen Formensinn, daß wir am Ende der Durchführung einen entsprechenden Teil finden, den wir füglich als „Postludium“ (Takt 246—258) zu bezeichnen haben.

Das Ritenuto hält an: im „objektiven“ Unisono intonieren Oboen, Klarinetten und Fagotte piano dolce das Urmotiv. — Auch für diese „Coda“ verwendet der Komponist den Schlußgedanken des ersten Teils; pianissimo durchläuft er die lang gehaltene Bläserharmonie — der für Wendepunkte charakteristische Paukenwirbel ertönt. Diese Ereignisse nehmen die I. und VI. Stufe von e-moll in Anspruch. Nachsatzartig wiederholen sie sich in den Takten 252—258 über der VII. und III. Stufe. Die invertive Stufenfolge VII.—III.—VI. (bis Takt 259) birgt wiederum jenes Moment der Spannung, die denn auch wirklich ihre Lösung findet in der frischen quintalen Entwicklung der Stufenfolge in den Takten 259 ff.

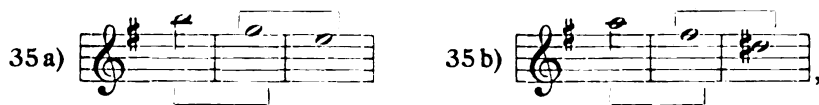
Dritter Teil: Reprise und Coda (Takt 259—440).

1. Reprise (Takt 259—373).

Mit diesen Takten setzt nämlich die Reprise ein. Ihr Anfang gibt uns sofort Anlaß zu einigen Erörterungen. — Ist es nicht merkwürdig, daß dieser Beginn auf der VI. Stufe stattfindet, ist es nicht noch weit merkwürdiger, daß die Reprise die Anfangstakte 1—4 einfach wegläßt?

Was uns zuerst anormal erscheint, stellt sich bei tieferem Eingehen auf die Ereignisse als hochkünstlerische kompositionelle Absicht dar, ja geradezu als eine ästhetische Notwendigkeit. Der Beginn mit der VI. Stufe ist die einfache Folge der eben nachgewiesenen Inversion der Takte 252 ff. Trockene Schulmeister werden diese Freiheit dennoch tadeln — künstlerisch nachempfindende Hörer werden es jedoch Brahms Dank wissen, daß er durch diese vermittelst Inversion bewirkte Überbrückung der Durchführung und der Reprise den glatten Fluß der Ereignisse gefördert hat. Durch das oben konstatierte große Ritenuto stellt er andererseits die unbedingt erforderliche Abgrenzung beider Teile her, denn das Ohr muß, um die klanglichen Ereignisse erfassen zu können, genau so Ruhepunkte finden wie das Auge, das eine Schöpfung der bildenden Kunst betrachtet.

Nun zur Widerlegung des Vorwurfes betreffs der Tatsache, daß Brahms die Anfangstakte ohne weiteres übergeht. Wir haben die ästhetische Bedeutung des Postludiums als eines Gegenstücks zum Präludium erkannt. Beide rahmen die Durchführung ein, haben also wiederum eine „gliedernde“ Rolle und daher ihre Berechtigung. Das Postludium an sich ist aus Gründen der Symmetrie nach dem vorausgegangenen Präludium eine Notwendigkeit. Nun stelle man sich vor: das Urmotiv erklingt (Takt 246 ff.) *ritenuto* auf das markierteste, und zwar komponiert Brahms mit ihm die I. Stufe in e-moll aus, später (Takt 252 ff.) die VII. (V.) Stufe derselben Tonart. E-moll ist also eindeutig sichergestellt. Ferner übersehe man folgende hochwichtige Tatsache nicht: die Bogenartikulation in den beiden genannten Taktgruppen weist zwar unzweifelhaft darauf hin, daß Brahms in ihnen in allererster Linie das Anfangsmotiv in seiner Urform (als fallende Terz) erklingen lassen will, wie das Fig. 35a und b veranschaulichen — man beachte die Ellipse —:



das kann aber durchaus nicht das Ereignis ungeschehen machen, daß 1. Flöte und 1. Oboe beidemal $3\frac{1}{4}$ Takte lang auf jene Urmotivreihe ein ausgehaltenes c^3 bzw. h^2 bringen. Das Tongebilde stellt sich demnach so dar:



Und nun vergleiche man Fig. 35c mit Fig. 35d, die die horizontale Reihe der Takte 1—4 darstellt:



und man wird zu dem überraschenden Ergebnis kommen, daß die Tonfolge in beiden Figuren genau übereinstimmt. Die Moral von der Geschichte ist nun: Brahms durfte die Reprise gar nicht anders anfangen, als mit dem 5. Takt der ursprünglichen Motivreihe, weil die vier ersten Takte dieser Reihe bereits im Postludium Ton für Ton erklingen sind. Brahms hätte sich nicht als planvoll schaffender Künstler, der er doch in so bewundernswertem Grade ist, sondern als seichter, wiederkäuender Schwätzer gezeigt, wenn er die Urmotivreihe nun noch einmal gebracht hätte. — Der Grund, warum er sie so diskret in das Postludium eingeschlossen hat, liegt aber auf der Hand: jener Anfang des Satzes (Takt 1—4) stellt ja lediglich den Mutterschoß all der mannigfaltigen Ereignisse dar; die Urmotivreihe durfte in ihrem embryonalsten Stadium keinesfalls im letzten Teile des Satzes wiederkehren — das wäre geradezu eine Geschmacklosigkeit gewesen. So sehen wir auch hier wieder, mit welcher eisernen künstlerischen Konsequenz Johannes Brahms allen ästhetischen Forderungen gerecht wird.

Die Reprise bedeutet eine ziemlich getreue Wiederholung des ersten Teils, und dafür danken wir dem Komponisten. Er unterließ es ja — entgegen seiner Gewohnheit in den anderen Symphonieen —, den ersten Teil zu wiederholen. Viel Neues in der Reprise könnte daher leicht verwirrend wirken. Zwei Tatsachen haben wir aber vor allem zu erwähnen: wo kleine Veränderungen stattfinden, sind es Kürzungen oder Instrumentierungsvarianten — und hinzu kommt: die ganze Stimmung ist ruhiger, sonniger, abgeklärter geworden. Das soll noch in aller Kürze nachgewiesen werden.

Wir haben z. B. in Takt 285 eine Kürzung. Zehn Takte fallen weg. „Natürlich der veränderten Tonartenfolge zuliebe“, wird man sagen. Gewiß — aber dieser eine Grund ist nicht stichhaltig, denn was hat, vom ästhetischen Standpunkt beurteilt, die Tonart mit der Existenz einer Taktgruppe zu tun? Man wird Brahms wahrhaftig nicht vorwerfen wollen, daß er lediglich einer Tonart zu Gefallen musikalische Gedanken schaffe, wird also auch nicht sagen, daß er sie nur der Tonart wegen beiseite lasse. Die Sache liegt vielmehr folgendermaßen: Im ersten Teil (Takt 31 ff.) war es Brahms' Aufgabe, das Urmotiv gemäß seines Charakters als einer biologischen Erscheinung aus einem primitiven Stadium herauswachsen zu

lassen zu einem Tongeschöpfe von charaktervollster Physiognomie: diese Entwicklung durfte aber beileibe nicht sprunghaft geschehen, denn das würde allen Naturgesetzen widersprechen (die eben bis zu einem gewissen Grade auch in der Kunst lebendig wirksam sind). Wir haben oben nachgewiesen, daß die Takte 40ff. den ersten Höhepunkt des Satzes darstellen. Dieser Höhepunkt wird von Takt 27 ab langsam, aber sehr nachdrücklich vorbereitet, und man beachte vor allem auch die „cresc.“-Bezeichnung in Takt 33, denn dieser und die folgenden Takte sind es, die Brahms in der Reprise ausläßt. Im ersten Teil waren sie zur organischen Herausarbeitung des Höhepunktes unbedingtes Erfordernis, in dem Stadium, in welchem wir uns jetzt befinden, gibt es keine Notwendigkeit solcher Herausarbeitung, weil eben einfach — wie in unserem jetzigen Fall — entweder Höhepunkte gar nicht existieren, oder aber einen ganz anderen Sinn haben: dieser andere Sinn liegt beschlossen in der sonnigen Abgeklärtheit der Gesamtstimmung, die oben erwähnt wurde. Die Entwicklung des ersten Teils, die definitive Erstarkung des Motivs in der Durchführung — beides liegt hinter uns: was sollen nun noch Kampf, Entwicklung?! Die E-^{dur}/_{moll} Tonart, nicht zuletzt E-dur selbst durchsonnen diesen letzten Teil des Satzes — wo nur immer es irgend anging, sind alle transponierten Linien eine Quarte höher gerückt, nicht etwa um eine Quinte gefallen! Sollte das etwa Zufall sein?! — Also kurz und gut: auch in den Kürzungen haben wir hochkünstlerische Intentionen des Komponisten zu respektieren.

Noch ein Wort über die Instrumentierungsvarianten: In Takt 293 erscheint der ursprüngliche Modulationsgedanke (hier hat er als solcher natürlich seine Bedeutung eingebüßt) in einem etwas anderen Kleide: statt von der 1. Flöte erhalten die ersten Geigen von einem Teil der zweiten Geigen Verstärkung ihrer Melodielinie. Dafür tritt die Imitation dieser Melodie durch die Holzbläser desto stärker hervor, und daß dies Brahms' Absicht war, erhellt aus dem Umstande, daß diese Nachahmung ihrerseits in einer stärkeren Besetzung erscheint als im ersten Teil. Die kompositionelle Tendenz der ganzen Stelle tritt also wesentlich plastischer hervor, und das entspricht wieder durchaus der abgeklärten Stimmung der Reprise.

Man erinnere sich, daß oben anläßlich des Holzbläser-Unisonos (Takt 188ff.) bemerkt wurde: die klaren, scharfen Oboen schweigen bezeichnenderweise — sie gehören nämlich dort nicht hin, weil sie die „geheimnisvolle, gespensterhafte“ pianissimo-Stimmung durch ihren hellen Klang stören würden. Und nun erkenne man die Absicht Brahms', wenn er den wundervollen Gedanken 20 nicht — wie im ersten Teil — den sanften Instrumenten Flöte, Klarinette und Horn gibt, sondern ihn nebst dem Horne der Oboe anvertraut. Wenn wir nun noch konstatieren, daß der Tondichter diesmal den Gedanken genau so sorgsam vorbereitet wie

das erstemal, so ist klar, daß diese lichtgeborene Melodie hier in der Tat wie ein Sonnenstrahl wirkt.

Genau dem gleichen Zwecke dient die Änderung der Instrumentierung in den Takten 346ff.: hier finden wir wieder die oft erwähnte „durchbrochene Arbeit“, der fortlaufende Melodiefaden wird unter die verschiedenen Instrumente in einzelnen Bruchstücken verteilt, die aber als solche nicht erkennbar sein sollen: die Melodie 22c wird aber keineswegs von einer Gruppe von Instrumenten dem einen Solosänger fortgenommen — es gibt ja gar kein Instrument, das sich so berauben lassen könnte, weil nicht ein einziges die ganze Melodie bringt. In der Reprise ist eben der „Kampf ums Dasein“ beendet . . .

Mit unseren Beispielen sind keineswegs sämtliche Instrumentierungsvarianten erschöpft. Auf jede Nüance hinzuweisen, kann niemals Zweck einer Darstellung des musikalischen Inhalts sein: ihre Aufgabe ist vielmehr, Wege zu weisen; die bezeichneten Wege zu gehen, bleibt den Lernenden, den Suchenden überlassen.

Die Takte 369 und 370 entsprechen den Takten 125 und 126, von Takt 371 ab erwarten wir also die abschließende Kadenz analog den Ereignissen Takt 127ff. Und wenn nun (Takt 371 ff.) die uns wohlbekannten Triolen des Gedankens 12 mit unheimlicher Hast in die Tiefe stürzen, so scheint uns dies Ereignis die Bestätigung unserer Erwartung zu sein. Aber unser ästhetisches Empfinden würde durch solch jähen Schluß erheblich verletzt werden. In den genannten Takten erklingen seit langem wieder zum erstenmal ernstere, fast tragisch zu nennende Töne: sollen die friedvollen Ereignisse der Reprise wirklich mit einer Katastrophe enden, können sie es überhaupt? Im letzten Augenblick erscheint die Rettung: eben will die Triolenlinie den Abgrund des Kontra-Dis erreichen, da reißt der höhere Wille des Schöpfers sie gewaltsam zurück zum grell dissonierenden Kontra-F. Das ganze harmonische Gefüge ist außer Rand und Band gekommen, es geht wie ein krampfhaftes Zittern durch das Symphoniegebäude, und im erschütternden Fortissimo schmettert die Fanfare des Gedankens 12 los (in Hörnern, Trompeten und Geigen); unmittelbar vor einer endgiltigen Katastrophe ist es zu einem Halt gekommen. Mit gewaltiger Anstrengung gelingt es, das Baßfundament emporzutreiben und das gesamte Harmoniegefüge — über folgende „Stufen“ der „e-moll“ Tonart:

$\begin{array}{cccc} \flat^7 & \flat^7 & \flat^7 & \flat^7 \\ \sharp \text{ II. } \flat^5 & - \flat \text{ V. } \sharp^5 & - \flat \text{ I. } \flat^5 & - \text{ V. } \sharp^5 \\ \flat^3 & \flat^3 & \flat^3 & \flat^3 \end{array}$ — in ein reguläres e-moll zurückzudämpfen.

2. Coda (Takt 373—440).

Jene Fanfare hat den Weg in die Coda frei gemacht, d. h. mit nüchternen Worten: der Gedanke 12 erfüllt wiederum — zum letzten-

mal — seine konstruktive Aufgabe, er schafft die organische Verbindung zwischen Reprise und Coda. Und er ist denn auch berufen, dem Urmotiv zu seinem endgiltigen höchsten Glanze, zu überschwenglicher Ausdrucksgewalt zu verhelfen.

Während Oboen, Klarinetten, Fagotte und E-Hörner den Gedanken 12 fast in seiner ursprünglichen Gestalt (nur mit stärkerer Betonung der Triole) forte intonieren und die Streicher sie mit dem Sechszehntel-Auftakt, dem berufenen Interpreten des Urmotivs, sekundieren, setzen beide Flöten in horizontalen Terzen charakteristische Lichter auf, indem sie das Urmotiv zweimal als Quintintervall bringen (elliptisch):



man beachte die deutliche Interpungierung durch Bogen und Punkte! — In Takt 380 bzw. 384 wiederholt sich das Ereignis in lebhafter Steigerung: diese tritt besonders Takt 384 zutage, wo sämtliche Holzbläser zur Ausführung der Idee sich vereinigen.

Inzwischen bereiten sich große Ereignisse bei den Streichern vor: *sempre più forte* nehmen die Geigen (Takt 381) die Triolenbewegung auf, die anderen Streicher ahmen die Linie erregt nach, und das ganze Geschehnis mündet in energischer Betonung (vgl. das mit \succ markierte c^3 in Takt 384) der Urmotivquinte just in dem Augenblick, da die Holzbläser zum letztenmal *ff* Motiv 36 bringen. In weiterer Steigerung, nämlich in bedeutend stärkerer Instrumentierung (die Pauke weist auf das nahe Kommen eines Außerordentlichen hin), wiederholen sich die Ereignisse, bis in Takt 390 der Bläserchor Miene macht, Melodie 34 anzustimmen. Doch es bleibt bei der kurzen zweitaktigen Reminiszenz, die Geigen und Bratschen stürmen wütend an — die Reihe 23a hat eine kraftvoll veränderte Physiognomie bekommen —, und sie erklimmen den grandiosesten Höhepunkt des Satzes.

Im strahlenden Fortissimo zieht in überwältigender Einfachheit die — Urmotivreihe (aus den Takten 1 *ff*) an uns vorüber, aber sie ist eine ganz, ganz andere geworden. In der gesamten symphonischen Literatur gibt es wenige Stellen von solcher Erhabenheit und Größe, wenig so glücklich inspirierte Gedanken: vom primitivsten Kindheitsstadium führt Brahms sein Motiv durch die mannigfaltigsten Schicksale hindurch, läßt es in unzähligen verschiedenen Formen erscheinen, verändert es manchmal — wir gestehen es — nahe bis zur Unkenntlichkeit, und am Ende aller Ereignisse erscheint die Motivreihe ledig jeden Beiwerks in unsagbar

glanzvoller Kraft rein als sie selbst, gleichsam als Inkarnation der tiefsten Idee des Satzes . . . Kontrabässe, Violoncelli und Hörner bringen die Reihe, das gesamte übrige Orchester (ohne Pauken natürlich) ahmt sie motivweise in massigen Akkorden nach, das Brahms'sche Fortissimo tut das Seine hinzu. Vom 5. Takt der Reihe an — Takt 398 — übernehmen die von den Flöten unterstützten ersten Geigen die Führung, alles unstät Schwankende ist aus der Linie gewichen, notengetreu erklingt die Fortsetzung auf den schweren Taktteilen, beschleunigte Bewegung bemächtigt sich der zweiten Geigen und Bratschen, den *maestoso*-Charakter der Stelle eher fördernd als schädigend.

Von nun an herrscht das Urmotiv unbedingt. Zweimal (Takt 414 bzw. 418) taucht zwar der Modulationsgedanke (vgl. Fig. 9) aus dem Strudel der Ereignisse auf wie ein Ertrinkender aus den Wellen, aber gerade dies Geschehnis rückt das Urmotiv desto mehr in den Vordergrund, weil jener Gedanke in unheimlicher Geschwindigkeit mit fortgerissen wird, ohne auch nur episodische Bedeutung erlangt zu haben.

Nachdem die Urmotivreihe auferstanden ist und wie ein in Felsen gemeißeltes *Memento Vivere* auf die ergriffenen Hörer gewirkt hat, entsteht ein wahrer Tumult. In markiger Tenorlage beginnt das Urmotiv sich wild bei den Streichern zu regen (man beachte die aufschlußgebende Bogenartikulation [Takt 406—414] bei den Geigen, bald darauf bei fast allen Instrumenten!), nach und nach dient das ganze Orchester — sogar die Pauken (!) — dem einen Motiv; und wenn in dieser Situation der Modulationsgedanke, wie oben ausgeführt, sich Platz schaffen will, so ist das natürlich von vornherein ein verlorenes Unternehmen. — Besonders hingewiesen sei auf das isolierte Erklängen des Urmotivs in Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Violoncelli und Kontrabässen (Takt 422, 423, 426, 427), wo das „sf“ ein Zeichen höchsten Affektes ist. Überhaupt kennt die dynamische Steigerung in diesen Takten keine Grenzen: Bezeichnungen wie wiederholtes „sf“ und „sempre più forte“ suchen dem längst bestehenden Fortissimo immer aufs neue Nahrung zu geben.

Der Wirbel der Ereignisse findet einen einzigen Pol, der dank der künstlerischen Besonnenheit des Komponisten die Gefahr einer Ausartung ins Formlose beseitigt: Brahms schont wieder einmal merklich die Stufen.

Im Takt 430 erhebt die Pauke zum letztenmal ihre Stimme. Wir kennen sie ja schon als Prophetin nahe bevorstehender wichtiger Ereignisse: diesmal ist es die endgiltige Wende der Dinge, die sie uns kündet. Majestätisch schreitet der Satz seinem Ende zu . . .

Uns beherrscht die Empfindung —: im Rahmen einer künstlerischen Schöpfung haben wir das Gesetz vom ewigen Werden und Wachsen lebendig werden sehen. — Sollten in dieser Erkenntnis nicht vielleicht ethische Werte beschlossen liegen? . . .

MEYERBEERS RELIGIÖSE TONWERKE

ZUM 50. TODESTAG DES MEISTERS (2. MAI 1914)

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN CHARLOTTENBURG

Der Hauptvorwurf, der dem vielgepriesenen und vielgeschmähten Manne dereinst gemacht wurde, gipfelte in der Bezeichnung „Stillosigkeit“. Er schriebe bald französisch, bald italienisch, bald deutsch, sagte man; und man hätte mit gleichem Rechte spanisch, polnisch und indisch hinzufügen können. Die heutige Zeit, in der alles so durcheinander geht, daß man von „Stil“ überhaupt nicht mehr reden kann, sollte sich billigerweise von der durchaus eigenartigen Erscheinung Meyerbeers, die sich in keine der bekannten historischen Gruppen einreihen läßt, mehr angezogen fühlen wie seine zeitgenössischen und unmittelbar auf ihn folgenden Gegner. Seine Ausnahmestellung in der Musikgeschichte ist eine so prononcierte, daß er nicht einmal als ein Bindeglied zwischen klassischer, romantischer oder irgendeiner anderen Schule gelten kann. Vielleicht wäre er mit Spontini zusammen in eine Kategorie zu bringen, für die eine charakteristische Benennung noch gefunden werden müßte.

Daß er ein in jeder Hinsicht feinsinnig gebildeter Mann war, hat man ihm jederzeit zugestanden; ausdrücklich betont finden wir dies von einem Meister, der vielleicht als einziger von allen Richtungen bedingungslos anerkannt wird, von Spohr:¹⁾ „Es war mir ein wahrer Genuß, mich wieder einmal mit einem gebildeten deutschen Künstler über Gegenstände der Kunst unterhalten zu können.“ Niemand hat es Meyerbeer auch bestritten, daß er ein begnadeter Meister der Melodie war, und zwar einer Melodie, die sich infolge einer natürlichen Noblesse und eines eigentümlichen Schwunges von Banalitäten weit und sicher entfernt hält.

Der folgende Aufsatz soll nun durchaus kein Panegyrikus auf den Kirchenkomponisten Meyerbeer werden, derart, daß dieser darin als ein verkanntes Genie gepriesen wird, sondern lediglich eine Lücke in den bisherigen Biographien und Beurteilungen ausfüllen. Sie alle begnügen sich nämlich meist mit trockener, stets aber nichtssagender Registrierung der spezifisch religiösen Tonwerke Meyerbeers, der man den Mangel jeder eingehenden Beschäftigung mit diesen Kompositionen ohne weiteres anmerkt und wobei man zum Teil sogar auf die Vermutung kommen muß, daß der betreffende Biograph die Stücke überhaupt nicht einmal gesehen hat. Sie sind allerdings nicht ganz leicht zu finden, zumal wir ein so genaues Quellenwerk, wie es das Eitnersche für die älteren Musikwerke darstellt, für die neueren nicht besitzen. Wiewohl mit Sicherheit zu vermuten ist, daß im Nachlaß Meyerbeers²⁾ noch manches Ungedruckte sich

¹⁾ Selbstbiographie. Kassel und Göttingen 1860. Bd. 1, S. 303.

²⁾ Wo befindet er sich?

vorfindet, so konnte dies für meine Arbeit nicht in Betracht kommen; ebenso sind die in den Opern¹⁾ enthaltenen Stücke außer acht gelassen. Nur Spezialinteressenten seien darauf hingewiesen, daß sich alle gedruckten Werke (bis auf No. 13)²⁾ in der „Deutschen Musiksammlung“ (Berlin) finden.

Zu näherem Studium der religiösen Tonwerke Meyerbeers wurde ich durch eine sehr ausführliche Rezension Carl Maria v. Webers veranlaßt, die ich neulich zufällig las. Sie ist in der ersten Ausgabe von Webers „Hinterlassenen Schriften“ (Dresden und Leipzig 1828) in Bd. 2, S. 59—64, in der zweiten Ausgabe (Leipzig 1866)³⁾ S. 30—33 enthalten und betrifft ein geistliches Jugendwerk Meyerbeers, das Oratorium: „Gott und die Natur“. Jede der 11 Nummern wird dabei eingehend besprochen, und so genüge es, den freundlichen Leser auf die Schriften Webers (neueste Auflage bei Schuster & Loeffler) hinzuweisen. Als Weber den Aufsatz schrieb (1811), war er zwar noch sehr jung (25 Jahre); indessen dürfen wir einem Meister seiner Qualität doch ein recht vollgültiges Urteil über musikalische Dinge selbst bei so jungen Jahren zutrauen, wenn wir auch in den teilweise recht begeisterten Ton der Besprechung durchaus nicht immer einzustimmen uns genötigt fühlen. Daß das erste größere Werk des jungen Künstlers gerade eines geistlichen Charakters war, hat einen tieferen Grund, als man im allgemeinen anzunehmen geneigt sein dürfte. Echteste und wahrste Religiosität ist ein Hauptzug von Meyerbeers Charakter, eine Religiosität, die nicht in der Beobachtung abgelebten kirchlichen Formelkrams ihr Genüge findet, sondern in der Betätigung innerlicher Tugenden. Niemand, auch sein ärgster Feind, wird ihm großzügigen Wohltätigkeitssinn abzusprechen wagen; seine wahrhaft rührende Kindesliebe ist bekannt genug, als daß hier ein Mehreres darüber gesagt zu werden brauchte.⁴⁾ Daß er dann im weiteren Verlaufe seiner künstlerischen Entwicklung religiösen Ereignissen von weltgeschichtlicher Bedeutung ein glühendes Interesse entgegenbrachte, ist weiter nicht wunderbar. In seinen beiden größten Werken, „Hugenotten“ und „Prophet“, spielt das religiöse Moment so sehr die Hauptrolle, daß alles andere dagegen verblaßt. Die durch nichts bewiesene, einfach im kategorischen Tone aufgestellte Behauptung Niggli's,⁵⁾ daß der Triumphgesang im dritten Akt des Propheten „innerlich hohl und banal“ sei, bestreite ich auf das

¹⁾ Hierher rechne ich die vortreffliche „Struensee“-Musik nicht.

²⁾ Verzeichnis im Anhang.

³⁾ Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Dritter Band.

⁴⁾ Die überraschende Ankunft der greisen Mutter in Paris zur ersten Aufführung der „Hugenotten“ galt ihm mehr als die unerhörten Triumphe, die er feierte. Für die Charakterisierung Johannis und der Fides gab er das meiste aus seinem eigenen inneren Erleben. Von gleichem im „Struensee“ werden wir hören.

⁵⁾ Giacomo Meyerbeer. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1884.

allerentschiedenste und erkenne in diesem Stücke vielmehr einen großartig angelegten Hymnus, innersten, wahrsten Gefühles voll.¹⁾

Wenn irgendeiner, so hat Meyerbeer Goethes erhabenes Glaubensbekenntnis in den „Talismanen“:

„Sei von deinen hundert Namen
Dieser hochgelobet — Amen!“

sich ganz zu eigen gemacht. Ihm ist Gott eben Gott, mag er nun Jahve oder Jesus oder Brahma heißen. Die Bittgesänge zur heiligen Jungfrau in der „Dinorah“, die Gebete zu Brahma, Wischnu und Schiwa in der „Afrikanerin“, der Choral Marcells sind — so verschieden sie uns auch in ihrem musikalischen Ausdruck entgegentreten — ebenso lebendige Zeugen einer innigen Gottesverehrung, wie andererseits die Gesänge der Wiedertäufer im „Prophet“ und der fanatischen Mönche in den „Hugenotten“ durch ihre ganze Gestaltung deutlich erkennen lassen, daß diese Gottesmänner mit dem wahren, einfältigen Glauben nichts zu schaffen haben.

Ein Kirchenkomponist im Sinne der strengen Schule aber konnte Meyerbeer ebensowenig sein wie Wagner. Gleich wie des letzteren „Liebesmahl der Apostel“ eine Szene von hinreißender dramatischer Gewalt darstellt, so zeigt sich auch in Meyerbeers religiösen Werken fast immer ein dramatisches Element. Schon Weber hatte dies (l. c.) in dem Jugendwerk „Gott und die Natur“ richtig erkannt. Daß, ganz allgemein gesprochen, kirchlicher und dramatischer Stil voll berechtigt nebeneinander bestehen können, wird heutzutage wohl niemand bestreiten. Stellt sich doch das kirchlichste aller Werke, die Matthäuspasion, als eines der gewaltigsten Dramen aller Zeiten dar, das der äußerlichen Bedingung des Karfreitags durchaus nicht bedarf, um die Seele in ihren Tiefen zu erschüttern. Zeigt uns doch Händel in seinen großen Oratorien nur biblische Dramen, und erfüllt doch ebenso Beethoven seine „Hohe Messe“ fast durchweg mit dramatischem Gehalt.²⁾

Bei so spezifischen Dramatikern wie Meyerbeer und Wagner wird man von vornherein weit geringere Anforderungen an „Kirchenstil“ stellen. Bei Meyerbeer aber hat man dies gar nicht einmal nötig, indem sich schon bei oberflächlicher Betrachtung des vorliegenden Materials eine so deutliche Scheidung zwischen rein kirchlichen und kirchlich-dramatischen Werken erkennen läßt, daß sich die Einteilung in diese beiden Gruppen fast von selbst ergibt und eine solche von etwa rein historischem Standpunkte aus erübrigt. Das Entstehungsjahr der einzelnen Stücke ist nur in den wenigsten Fällen zu bestimmen; wir müssen vielmehr annehmen, daß die Beschäftigung mit diesen — im Vergleich zu den großen Opern — kleineren Werken

¹⁾ So sehr er es auch leugnen möchte, zeigt sich selbst Wagner im ersten Teil von „Oper und Drama“ gerade von dieser Stelle mächtig ergriffen.

²⁾ Diese Beispiele ließen sich in das Unendliche fortsetzen.

eine dauernde war und selbst während der Hochflut auf musikdramatischem Gebiete niemals ruhte.

I. Rein kirchliche Werke

Ein recht geschickt und abwechslungsreich gearbeitetes Jugendwerk ist die von Gubitz gedichtete Hymne „An Gott“ für vier Solostimmen. Die blühende Melodik und sehr einfache Klavierbegleitung zeigt den deutlichen Einfluß von Beethovens bekannter Hymne „An die Hoffnung“ (aus Tiedges „Urania“). Als Anfang des Ganzen und als Schlußrefrain jeder der zunächst von einer Stimme gesungenen vier ersten Strophen dient die vom ganzen Quartett in verschiedenster Abstufung gebrachte Phrase: „Ich danke dir“. Nach der letzten Wiederholung erhebt sich die bis dahin einfache Harmonik auf höhere Stufen; nach dem einfachen G-dur folgt unvermittelt:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. Dynamics are marked as *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *fp* (forzando). The lyrics are: "ich dan - ke dir. O sieh die Trän - en flies - sen, o". The second system continues the melody and accompaniment with the lyrics: "sieh die Trä - nen flies - sen".

Auch der Schlußsatz (Allegro) bietet in seiner Ausführung nicht uninteressante Steigerungen und Verschlingungen der Stimmführung, wobei namentlich dem Basse eine wesentliche Rolle zufällt.

Künstlerisch weit höher stehen die ebenfalls für Quartett gesetzten „Sieben geistliche Gesänge von Klopstock“, etwa 1812 komponiert. Der erste:

„Wenn ich einst von jenem Schlummer,
Welcher Tod heißt, aufersteh“

zeigt eine durch ihr nach sanften Eingangstönen unvermittelt heftiges Eintreten merkwürdige Figur, die in einem später zu erwähnenden Werke („Gebet des Trappisten“) genau ebenso zum Ausdruck des gleichen Gedankens angewendet wird. Merkwürdig nenne ich sie deshalb, weil sie ganz ähnlich in dem großartigen Todesmotiv des „Tristan“:

„Todgeweihtes Haupt,
Todgeweihtes Herz“

hervortritt. Daß Meyerbeer mit dem plötzlichen Eintreten des Fortissimo-Oktavensprunges nach vorangehenden leisen Akkorden das Grausen des Todes — und nichts anderes — zur Darstellung bringen wollte, geht deutlich daraus hervor, daß er dieses Motiv nur in der ersten und dritten, nicht in der mittleren Strophe des durchaus strophisch komponierten Liedes bringt, da nur in diesen beiden Strophen auf den Tod Bezug genommen wird:

(Alle Stimmen) ff (Tenor)

1. Str. Wenn ich einst von je-nem Schlummer, wel-cher Tod heißt,
3. Str. Daß ich gern sie vor mir se-he, wenn ihr letz-ter

(Alle Stimmen) p

auf- er-er-steh'
nun er-er-scheint

Die analoge Stelle im „Gebet des Trappisten“ lautet:

ff
Sohn des Staubs, denk an den Tod!

Das ist mehr wie Zufall — es ist eine dem Künstler selbst sicher unbewußte, aber in seinem Geiste fest eingeprägte, wirklich tonbildliche Vorstellung, die, wenn es gilt, die erhabene Majestät des Todes auszudrücken, unwillkürlich wiederkehrt.

Die Lieder sind ungemein sangbar und melodisch, bei aller Gediegenheit technischer Arbeit doch leicht ausführbar, so daß sie sich in einer Neuausgabe schnell Freunde erwerben dürften. Am größten angelegt ist das dritte (bei Klopstock „Vorbereitung zum Gottesdienste“ betitelt); es besteht aus einer imposanten Einleitung in B-dur, die sich durch prachtvolle Harmonieen auszeichnet, und dem eigentlichen, schlicht und sanft gehaltenen Liede in g-moll. Es ist das einzige im freien Versmaß (ohne Anwendung des Reims) gedichtete. Der fast heiter-kindliche, zur Freude der Ausführenden lang ausgedehnte Halleluja-Refrain des fünften

Liedes wirkt nach der Schwermut der Einleitung überraschend und wohl-tuend.

Ein paar kleinere Lieder (No. 4—7 des Verzeichnisses), für eine und mehrere Singstimmen, die ihren Zweck erfüllen, leiten zu der umfang-reichsten und wichtigsten religiösen Tondichtung Meyerbeers über: „Der 91. Psalm. Trost in Sterbensgefahr“, für zwei Chöre und Solostimmen a cappella. Schon die Tatsache, daß der 62jährige Mann das Werk der Mutter zu ihrem 87. Geburtstag widmete, läßt uns vermuten, daß wir es durchaus mit einem Werke des Gemüts zu tun haben, wobei schwierige technische Probleme in den Hintergrund treten. Die ganze Musik atmet dieselbe Treuherzigkeit und Innigkeit, die Mendelssohns Psalmen so populär gemacht hat. Auf das würdig anhebende und sich schön steigernde Tutti folgt ein ungemein melodiöses sanftes Andantino con moto: „Er wird dich mit seinen Fittigen decken“, gewissermaßen der vom Himmel auf das Mutterhaupt herabgeflohte Segenswunsch des Sohnes; doch fehlen in diesem Abschnitt auch nicht charakteristische, tonmalerische Elemente herberer Art, wie bei den Worten:

„Daß du nicht erschrecken müssest vor dem Grauen des Nachts, vor den Pfeilen, die des Tages fliegen, vor der Pestilenz, die im Finstern schleicht, vor der Seuche, die im Mittag verderbet.“

In interessanter Rhythmisierung ($12/8$) folgt die berühmte Stelle: „Ob tausend fallen zu deiner Seite“, die, nach gewaltigster Erhebung zum ff, abermals in ein liebliches Dolce cantabile übergeht und zu dem wirkungs-reichsten Stücke des Ganzen führt: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“, einem fein und abwechslungsreich gearbeiteten Soloquartett, durchweg von dem selbständig geführten Tutti pp begleitet. Den Schluß bildet ein fugierter Satz in üblicher Weise, durch seine Polyphonie wirk-sam, aber ohne Besonderheiten.

In den Sätteln des reinen Kirchenstils gerecht tritt uns Meyerbeer in dem 1858 gleichfalls für den Domchor geschriebenen „Paternoster“ entgegen. Unter den zahlreichen Tondichtungen des „Vaterunser“ nimmt diese Motette einen hohen Rang ein; namentlich wirkt der Gegensatz zwischen dem ff gleichsam hervorgestoßenen: „sicut et nos dimittimus debitoribus nostris“ und dem pp in tiefster Angst und Zerknirschung fol-genden: „et ne nos inducas in tentationem“ ganz ergreifend.

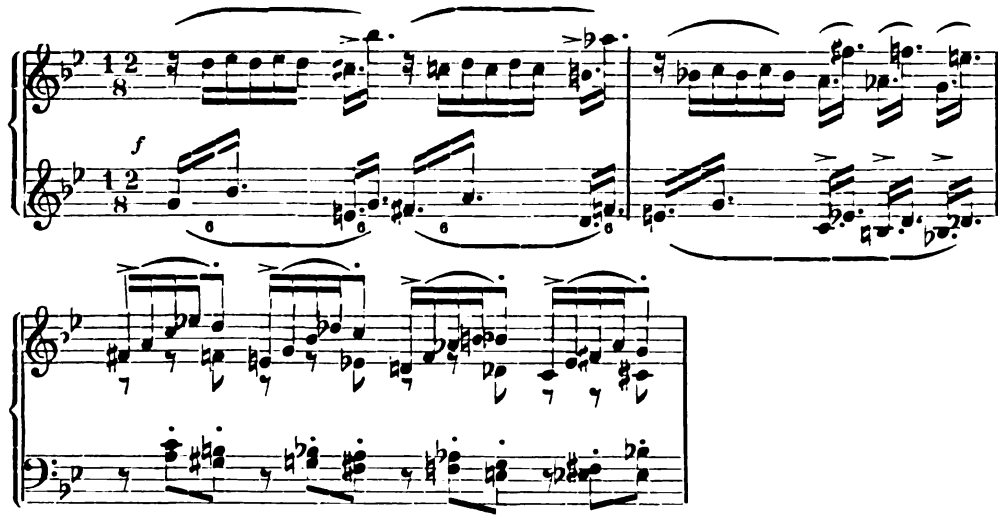
Wie sich Meyerbeer mit Glück in altertümliche Dichtungen hinein-zuleben verstand, zeigt er in seiner letzten größeren Kirchenkomposition (1862), dem „Bußlied“, einer freien Umdichtung des „Qui sequitur me, non ambulat in tenebria“ von Thomas a Kempis durch P. Corneille. Viel-leicht beeinflusst von Bachs Solokantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“, ist hier dem Baßsolo ein breiter Raum gegönnt, indem dieses den wesentlichen Inhalt des Gedichtes philosophisch umschreibt, während der

Chor diesen längeren Ausführungen dreimal in einer Kirchenliedweise antwortet. Die Wirkung des interessanten Stückes wird noch dadurch erhöht, daß der Solist von der Orgel begleitet wird, die während des Chorgesanges schweigt und am besten in den 14 Schlußtakten wieder eintritt.¹⁾

II. Kirchlich-dramatische Werke

Nur durch den Umstand, daß die Stücke im Buchhandel vergriffen sind, läßt sich die Kurzsichtigkeit unserer Konzertsänger erklären, wenn sie sich den drei²⁾ gewaltigen kirchlich-dramatischen Gesängen Meyerbeers nicht zuwenden. Von einer „Effekthascherei“ im üblen Sinne seitens des Tondichters kann in diesen Stücken nicht die Rede sein; hatte er Glück und Geschick genug, sich solche Texte zur Komposition zu wählen, so konnten sie auch nur so und nicht anders in Töne gegeben werden. Sie sind als „Arien“ im gewissen Sinne zu bezeichnen, haben aber vor allen in Konzerten zu Gehör gebrachten Opernarien den Vorzug, daß sie als selbständige Gebilde auftreten und der Hörer seine Phantasie nicht anzustrengen braucht, um die einer Opernarie (z. B. der Rezia im „Oberon“) vorangehenden Episoden sich zu rekonstruieren. Läßt man Beethovens „Ah perfido“ und ähnliche Werke gelten, so muß für Meyerbeers „Gelübde“, „Mönch“ und „Gebet des Trappisten“ das gleiche Recht beansprucht werden. Allerdings ist es dringend erforderlich, die bisherige Übersetzung des französischen Urtextes einer gründlichsten Revision zu unterziehen, da sie durchaus nicht das wiedergibt, was im Gedichte steht. „Vierge Marie“ z. B. mit „schirmende Engelsschar“ zu verdeutschen, ist unzulässig, indem dadurch der kirchliche Grundton viel zu sehr verallgemeinert wird.

Das „Gelübde (während des Sturms)“ ist einer Sopranstimme zugeteilt. Eine bedeutsame, ziemlich umfangreiche Einleitung, in der Figuren wie:



¹⁾ Meyerbeer hat für den Chor „Orgel ad libitum“ vorgeschrieben.

²⁾ Das „Kindergebet“ (15) und die „Nonne“ (13) sind unbedeutend.

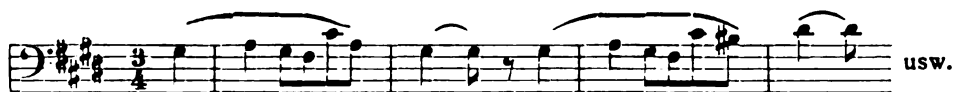
deutlich auf Wagnersche Chromatik hinweisen, führt in die Situation, einen wilden Meeressturm, ein. Dieser Charakter der Begleitung bleibt während des ersten Teiles — aber in mannigfachen Varianten — bestehen, um im zweiten in eine bezaubernde Dur-Melodie — die betende Jungfrau versinnbildlichend — überzugehen. Weit gewaltigere Akzente aber, wiewohl in ganz ähnlicher Anordnung, läßt „Der Mönch“ (für Baß) erkennen, ein Stück, das nicht mit Unrecht als ein Gegenstück von Schuberts „Junger Nonne“ bezeichnet werden kann. In ergreifender Weise schildert es die Qualen eines von wilder Brunst und Sinnenlust durchglühten, durch sein Gelübde gebundenen Kuttenträgers. Der Gegensatz zwischen dem ersten wilden Moll- und dem zweiten sanften Dur-Teil in jeder der drei Strophen wirkt hier hinreißend, besonders in der letzten, wo vor dem in visionärer Ekstase umherirrenden Auge des Unseligen ein förmliches Bacchanal:

„Weiber! zu mir!“

sich gestaltet und auch die Begleitung Klänge ertönen läßt, die sowohl an den letzten „Prophet“-Akt als an den Venusberg gemahnen.

Dagegen feiert im „Gebet des Trappisten“ (gleichfalls für eine Baßstimme) Asketik und Kasteiung ihren Triumph. Doch wirkt nach dem schon früher erwähnten¹⁾ erschütternden Memento mori eine kurze, sanfte Dur-Episode mild versöhnend und beruhigend.

Und wer eine Musik zu schreiben vermochte, wie Meyerbeer in dem Melodram der Schlußszene von „Struensee“, der verdient nicht, daß man ihn verlästert und vergißt. Das Trauerspiel „Struensee“ von Meyerbeers Bruder Michael Beer gilt mit Recht als eines der guten Dramen der jung-deutschen Schule. Man wird nicht leugnen können, daß der Dichter dem Tonsetzer seine Arbeit dankbar und leicht gemacht hat; es läßt sich kaum etwas Ergreifenderes denken als die Szene, in der der alte Pfarrer Struensee seinen Sohn vor dessen Hinrichtung segnet. Ein Cellosolo:



geht den Worten:

„Der Herr sei mit dir! seine Gnade stärke
Dich in dem letzten, schweren Augenblick.
Er sei dir nah' in deiner Todesstunde,
Der einst für dich gelitten und gebüßt.
Der Herr laß über dir sein Antlitz leuchten,
Er geb' dir seinen ew'gen Frieden — Amen“

voraus und bleibt bei den übrigen Instrumenten bestehen, während die Segensworte — streng im Takte — gesprochen werden. In musikalischer Hinsicht betrachtet, möchte ich dieses Melodram dem letzten aus „Egmont“

¹⁾ Vgl. die Besprechung des ersten der „Sieben geistlichen Lieder von Klopstock“.

keineswegs nachstellen; in kirchlicher bildet es die schönste Illustration des bekannten Bibelspruchs. Wenn ich zum Schluß noch — außerhalb des mir vorgesetzten Themas — nachdrücklich auf die Schönheiten der „Struensee“-Musik überhaupt hinweise, die sich durch Dichtung eines verbindenden Textes¹⁾ vorzüglich zur Aufführung in Konzertform eignete, so glaube ich damit nicht mehr als meine Pflicht und Schuldigkeit zu tun.

Anhang

Verzeichnis der gedruckten religiösen Werke Meyerbeers

I. Rein kirchliche Werke

1. An Gott. Hymne von F. W. Gubitz für vier Singstimmen mit Begleitung des Klaviers. Leipzig (C. F. Peters).
2. Geistliche Lieder von Klopstock für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig (C. F. Peters). Enthält vier Stücke; erweitert zu:
3. Sieben geistliche Gesänge von Klopstock für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Soli). Berlin (Schlesinger).
 - a) (Morgenlied²⁾): Wenn ich einst von jenem Schlummer.
 - b) (Dem Dreieinigen): Preis ihm! Er schuf und er erhält.
 - c) (Vorbereitung zum Gottesdienste): Erheb uns zu dir, du der ist.
 - d) (Danklied): Auf ewig ist der Herr mein Teil.
 - e) (Nach dem Abendmahle): Müde, sündenvolle Seele.³⁾
 - f) (Wach auf, mein Herz, und singe.)
 - g) (Liebster Jesu, wir sind hier): Jesus Christus, wir sind hier.
4. Taufgesang. Für eine Singstimme. Berlin (Schlesinger).
5. Zwei geistliche Lieder. Für eine Singstimme. O. O. und J.
 - a) Gottergebenheit.
 - b) Reue.
6. Zwei religiöse Gedichte von Jakob Neus für zwei Sopran- und eine Altstimme mit Orgelbegleitung. Mainz (Schott).
 - a) Glorie in der Höhe.
 - b) Halleluja, der Herr ist da.
7. Sonntagslied. Für eine Singstimme. Leipzig (Breitkopf & Härtel).
8. Der 91. Psalm. Trost in Sterbensgefahr für zwei Chöre und Solostimmen für den Domchor zu Berlin. Berlin (Bote & Bock).
9. Pater noster. Motette für gemischten vierstimmigen Chor (a cappella). Berlin (Bote & Bock).
10. Bußlied. Nach Thomas a Kempis gedichtet von P. Corneille. übersetzt von L. Rellstab. Strophengesang für Baßsolo und sechsstimmigen gemischten Chor mit Begleitung von Orgel, Harmonium, Physharmonika oder Pianoforte. Leipzig (Senff).

II. Kirchlich-dramatische Werke

11. Das Gelübde. (Le vœu pendant l'orage.) Für eine Singstimme. Berlin (Schlesinger).
12. Der Mönch. Für eine Baßstimme. Berlin (Schlesinger), Frankfurt a. M. (Dunst).
13. Die Nonne. Duett für zwei Soprane. Berlin (Schlesinger).
14. Gebet des Trappisten. Für eine Baßstimme. Mainz (Schott).
15. Kindergebet. Für zwei Soprane und Alt. Berlin (Schlesinger).
16. Segen. (Melodram.) Aus „Struensee“. Berlin (Schlesinger).

¹⁾ Wie ihn Mosenthal u. A. zu Beethovens „Egmont“-Musik gegeben haben.

²⁾ Die Überschriften nicht bei Meyerbeer.

³⁾ Willkürlich verändert nach Klopstocks: „Frohe, sanft erquickte Seele“. Auch der Refrain „Halleluja“ ist Zutat des Komponisten.

AUS SCHUMANNS KREISEN

UNGEDRUCKTE BRIEFE VON FRIEDRICH WIECK, ROBERT UND CLARA SCHUMANN, FERDINAND DAVID, FERDINAND HILLER, JULIUS RIETZ, ADOLPH HENSELT, ROBERT VOLKMANN, CARL RIEDEL, ROBERT FRANZ, THEODOR KIRCHNER, JOHANNES BRAHMS UND ADOLF JENSEN

MITGETEILT VON LA MARA IN LEIPZIG

Schluß

XVIII.

Robert Volkmann an Frau Minna Elischer in Budapest¹⁾

Wien, am Tage Unserer lieben
Frau [8. Decbr.] 1855

Verehrte Freundin,

Theils um meine Sehnsucht zu befriedigen, theils um Ihrem lieben Gatten nicht schreiben zu müssen, der als Aktenwurm kaum Zeit hat, meine Briefe zu lesen, geschweige sie zu beantworten, widme ich Ihnen diese Zeilen. Freilich darf ich von Ihnen wohl auch kaum eine eigenhändige Antwort erwarten, ich kenne meine Pappenheimerinnen. O Weiber, wie wisset Ihr uns arme, treue u. vertrauensvolle Männer, die Euch auf den Händen tragen möchten, so hart zu quälen, so recht im eigentlichen Sinne zu zerbröckeln; mit dem schönen Scheine holder Liebe sucht Ihr unsere nichts Arges ahnenden Herzen so süß zu betrügen, daß wir Euch sogar glauben u. uns Euch hingeben, aber bald wird die Täuschung offenbar u. wir fühlen uns tief verwundet, verwundet an der Wurzel unseres Herzens. Deshalb liebe ich Euch wohl, u. der heilige Amor weiß wie sehr! aber ich glaube Euch nicht mehr, denn Euer Name ist Verstellung, sagt ja schon der Dichter. Leider gehen wir gütenthige Männer immer wieder auf den Leim, auf dem Ihr uns fangen wollt, u. ich schreibe Ihnen wieder, obwohl ich fast gewiß weiß, daß diese aus dem treuesten Herzen geflossenen Worte wieder ignorirt werden. Armer Volkmann! Das ist aber das Loos des Unliebenswürdigen, d. h. eines Menschen, der sein tiefes Gefühl nicht zur Schau tragen kann, weil er die heiligsten Empfindungen nicht profaniren will; sein Herz gleicht dem Johanniskäferchen, das nur im Dunkeln leuchtet, beim Tageslicht aber ein unscheinbarer nicht beachteter Wurm ist. — Eben stahl sich schüchtern eine Thräne über meine bleiche Wange, denn ich dachte zurück an alle

¹⁾ Autograph dieses und des folgenden Briefes im Besitz des Herrn Prof. Elischer in Budapest.

die Freuden u. Wonnen, die mir mein letzter Aufenthalt in Pest brachte. Ich gedachte u. A. eines jener erhabenen Abende, wo wir fast Alle beisamen waren, die Wissenschaft, die Kunst, der hohe Clerus, die Industrie, das Capital (Kendelényi), um bei Euch die reinen unschuldigen Freuden des Gaumens u. des Whist nebst Tarok zu genießen. Whist, in der That es liegt Poesie in diesem Spiele, es spiegelt in seinen so mannigfaltigen Verschlingungen, Intriguen, Täuschungen, imponirenden Gewaltakten, die Berechnung herausfordernden Situationen, Triumphen u. Demüthigungen so treffend das Leben ab, daß man den tiefen Sinn des Letzteren erst erfaßt, wenn man sich dieser bedeutungsvollen Beschäftigung hingiebt. Ich gedachte aber auch aller jener sonnigen Tage, die ich bei Euch überhaupt erlebte, u. die mir die Brust erweiterten, das Herz speisten u. den Muth stählten, den der Mensch bedarf, um im Kampfe mit den Verlegern nicht zu unterliegen. — — — — —

Wenn ich an Pest denke, da geht mir immer das Herz auf, ich fühle, daß ich eigentlich doch nur dort zu Hause bin; ich habe nirgends, weder in Wien, noch selbst in meinem Geburtslande so viele theilnehmende Freunde u. Freundinnen, es giebt dort so viele herzlich gute Menschen, die ich aufrichtig liebe, u. ich möchte am liebsten in Pest leben, wenn nicht gewichtige Gründe mich an der Realisirung dieses Wunsches hinderten.

Daher grüße ich Sie, auch Ihren lieben Baldi u. andere theilnehmende Freunde zum Schluß recht herzlich als Ihr aufrichtig u. treu ergebener Freund

Rob. Volkmann

XIX.

Robert Volkmann an Dr. Balthasar Elischer in Budapest

Wien, d. 2. Decbr. 1860

Vormittags $\frac{1}{2}$ 9 Uhr

Lieber Freund,

Um gleich mit der Thüre ins Haus zu fallen, melde ich Ihnen, daß die Proben von meiner Piece¹⁾ recht gut ausgefallen sind: Dachs²⁾ spielte seinen Part recht tüchtig, das Orchester begleitet auch recht hübsch, was ich erwähnen muß, weil es ein neu zusammengestelltes, nicht das bewährte Hofopernorchester ist; die Tuttis nehmen sich respectabel aus, denn sie sind stärker besetzt, als ich vermuthete: 16 erste Geigen, 16 zweite,

¹⁾ Das Konzertstück für Pianoforte mit Orchester op. 42.

²⁾ Josef Dachs, Pianist, Professor am Wiener Konservatorium.

8 Violon, 6 Celli, 6 Bässe u. die Blasinstrumente; mithin kracht's. Die Orchestermusiker wie die Zuhörer applaudirten stark mein Werk u. loben es sehr. Hanslick, der hierorts beliebteste u. gefürchtetste Kritiker, sagte mir nach der Generalprobe: „ich bin ganz entzückt von Ihrer Composition“, andere verständige Leute ließen sich ähnlich vernehmen, auch Se. Durchlaucht Czartoryski¹⁾ sagte mir einige gnädige Worte. Nachmittags werde ich über die Aufführung u. die Aufnahme der Sache vom Publikum das Nöthige nachtragen. Schade ist, daß zur selben Stunde, in welchem das Musikvereinskonzert im großen Redoutensaale ist, im Kärnthnerthortheater philharmonisches Konzert ist, was ich sonach nicht hören kann. Beide Konzerte werden sehr voll sein. Ich werde aber, da ich die Symphonie von Schubert, die nach meinem Konzertstück folgt, schon in der Probe gehört habe, gleich ins Kärnthnerthortheater gehen; Capellmeister Dessoff, der das philharm. C. leitet, gab mir dazu noch ein Billet; so höre ich wenigstens dort noch Beethovens 8^{te}.

^{1/2} 5 Uhr gehe ich in Hellmesbergers Quartettkonzert, u. Abends in die Oper („Fliegender Holländer“); vielleicht um 11 Uhr vormittags noch in die Hofcapelle, wo eine Mozartsche Messe gegeben wird, damit jeder genre vertreten ist. Gestern Abend war ich natürlich mit meinem Sekretär im Kärnthnerthortheater, wo man Tañhäuser gab . . .

Mir gefällt's hier wieder recht gut, viel Musik, die alten Freunde charmant, neue angenehme Bekantschaften.

Der Ihrige

Robert Volkmann

Nach dem Konzert: Aufführung im Ganzen gut, Beifall mäßig, ich muß mich damit trösten, daß es später besser aufgefaßt wird u. mehr gefällt. In einem kleinern Saale, besonders wenn kein so dick instrumentirtes Stück vorausgeht, wird mein Stück mehr wirken. Uebrigens die Musiker loben mein Werk, welches ich selbst zu meinen besten zähle.

XX.

Robert Volkmann an Professor Carl Riedel in Leipzig²⁾

Pest, d. 24. April 1868

Geehrtester Herr Riedel!

Aus Ihrem Schreiben vom 20^{ten} v. M. ersehe ich mit Vergnügen, daß mein Weihnachtslied³⁾ im Allgemeinen Ihren Beifall gefunden hat.

¹⁾ Fürst Czartoryski gehörte dem Direktorium der „Gesellschaft der Musikfreunde“ an.

²⁾ Autograph aus dem Besitz des Adressaten.

³⁾ Es wurde von V. dem Riedelschen Verein gewidmet.

Sie wollten mir nach der beabsichtigten provisorischen Probe Ihr definitives Urtheil, namentlich auch über die Ausführbarkeit des von Ihnen bedenklich gefundenen Mitteltheils des Schlußsatzes bekañt geben. Da das noch nicht geschehen ist, möchte ich Sie durch diese Zeilen dazu veranlassen, zugleich aber Ihre vorläufigen Ausstellungen durch folgende Bemerkungen beantworten:

Sie finden den letzten Satz im Verhältniß zu den übrigen Sätzen zu lang. Diese Länge dürfte sich aber aus der Eigenthümlichkeit des von mir behandelten Gedichtes ganz wohl rechtfertigen lassen: Der Teufel in der 1^{ten} Strophe, die Warnung zum Schluß der 2^{ten}, die Reue in der 3^{ten} nehmen hier einen für ein Weihnachtslied unverhältnißmäßig großen Raum ein und lassen die düstere Färbung ungebührlich dominiren, welche durch die langsamen Zeitmaße des 2^{ten} u. 3^{ten} Satzes eher noch erhöht wird. Ich fühlte daher das Bedürfniß, zum Schluß in lebhaftem Tempo den Weihnachtsjubiläum gehörig ausklingen zu lassen, was nur in einem Satze geschehen konnte, welcher um Vieles länger als jeder der vorangehenden Sätze war. Daher möchte ich den von mir so gestalteten Satz auch nicht um einen Takt verkürzt sehen.

Was ferner die mir von Ihnen vorgeworfene instrumentale Behandlung u. die dadurch bedingte Ausführungsschwierigkeit der angefochtenen Parthie betrifft, so suchte ich mir darüber in einer vor etlichen Tagen zu diesem Zwecke veranstalteten Probe Aufklärung zu verschaffen. Zu meiner Beruhigung brachte die dabei betheiligte kleine Anzahl intonations- u. taktfester Sänger u. Sängerinnen beim 2^{ten} Durchsingen des ganzen Werkes jede Note richtig; auch erklärten am Ende alle einhellig, daß jede Stimme durchaus sangbar geschrieben sei. Somit hoffe ich, daß Ihr trefflicher Verein mit meinem Werke gleichfalls fertig werden wird.

Aus dieser Darlegung werden Sie erklärlich finden, daß ich mich vorderhand zu Aenderungen nicht veranlaßt fühle. Demungeachtet ersuche ich Sie, mir Ihre neuerdings gemachten Wahrnehmungen in Betreff meiner Composition nicht vorzuenthalten. Machen Sie nur solche Aenderungsvorschläge, die ich als Verbesserungen anerkennen muß, so werde ich dieselben gewiß dankbar aufnehmen. Am einfachsten wäre es, wenn Sie dieselben auf einem einzelnen Notenblatte angedeutet mir zuschicken wollten. Die in Ihrem Briefe angerathene Weise der Umgestaltung des Schlußsatzes aber möchte wohl meine ganze Intention vernichten, wozu ich mich schwerlich bequemen würde.

Da Sie sich übrigens bereit erklärt haben, mein Weihnachtslied auch in seiner gegenwärtigen Fassung zur Aufführung zu bringen, so darf ich ja jedenfalls hoffen, daß Sie meine Noten lebendig machen werden, wofür ich Ihnen im Voraus schön danke.

In Erwartung einer baldigen Antwort von Ihnen verbleibe ich mit herzlichem Gruße Ihr hochachtungsvoll

ergebener

Robert Volkmann

Als von künstlerischem Interesse, möge hier Riedels Antwort auf vorstehenden Brief, aus dem Besitz von Herrn Dr. Hans Volkmann in Dresden, folgen:

XXI.

Carl Riedel an Robert Volkmann

Leipzig, d. 28. 6. 68

Geehrtester Herr!

. . . Ihre Composition interessirt mich in einer Weise, wie in letzter Zeit kaum ein anderes neues Werk u. ich möchte deßhalb meinerseits ganz gewissenhaft verfahren, auf die Gefahr hin, daß Sie meinen Änderungsvorschlägen auch nicht Ihren Beifall schenken. Mit meinem Verein werde ich das Werk unter allen Umständen studiren, obgleich ich nicht verschweigen kann, daß Ihr letzter Satz, insofern er ohne Begleitung gesungen werden soll, an Schwierigkeit bei S. Bach seines Gleichen nicht findet. Wenn Sie in Pest einen kleinen Chor zusammengefunden haben, der dies Werk ohne Unterstützung einer Orgel oder eines Klaviers so korrekt gesungen hat, wie Sie in Ihrem vorletzten Brief schreiben, so mache ich diesen Damen u. Herren mein aufrichtiges Compliment u. beneide Sie um so schöne Kräfte. Mein Verein, dessen Tüchtigkeit Sie übrigens überschätzen, kann das nicht. Er muß durch ziemlich langes u. genaues Studium sich bei derartigen Werken Sicherheit, technische Sauberkeit u. Reinheit aneignen, dann aber singt er fast jedesmal mit Schwung u. Innerlichkeit. Es wäre aber Schade, wenn nur ein Verein sich mit Ihrer musikalisch so überaus werthvollen Composition beschäftigen sollte u. da fürchte ich wirklich, daß sich die meisten anderen Institute durch die „Knaupeleien“ in der Motette werden abschrecken lassen. Eine event. Orgelstimme, ad libit. zu gebrauchen, würde ich an Ihrer Stelle jedenfalls beifügen.

Sie erwähnen in Ihrem letzten Brief, daß Ihre Motette von „erwiesener Sangbarkeit“ sei. Sie stützen sich hierbei auf die von Ihnen veranstaltete Probe, wie ich vermüthe. Wenn aber einige Sänger von guter Trefffähigkeit die Motette auch ganz genau gesungen haben, so ist es doch die Frage, ob ein starkbesetzter Chor, selbst wenn er Alles genau singt, auch mit Allem die vom Componisten gewünschte Klangwirkung hervorbringen kann, welche doch hinwiederum nothwendig ist, wenn der Tonsetzer

auch im besten Sinne auf die Hörer wirken will. Was sich von guten Sängern, etwa von Solisten, singen läßt, ist darum wol nicht ohne Weiteres sangbar?

Sie können Ihre Motette kaum mehr lieben, als ich es thue; deßhalb müssen Sie auch meine Bemerkungen, wo sie Ihren Ansichten widersprechen, nicht übel aufnehmen. In der letzten Juli-Woche erhalten Sie meine genauen Änderungsvorschläge. Mir thut es am meisten leid, mich nicht sofort damit beschäftigen zu können u. dadurch die Herausgabe zu beschleunigen.

Wir haben wol kaum die Freude, Sie in Altenburg zu sehen? Ich führe mit meinem Verein Berlioz's Requiem, Liszt's 13. Psalm u. Bach's Motette „Jesu meine Freude“ auf.

Mit aufrichtiger Hochachtung

Ihr ganz ergebener

C. Riedel
Lindenstr. 6¹

XXII.

Robert Franz an Moritz Hauptmann¹⁾

Verehrter Freund!

Beikömend übersende ich Ihnen eine Partitur nebst Stimen meines doppelchörigen Psalm. Leider werden durch Beides die Stimen des Thomanerchors wieder in Frage gestellt, da ich nicht unerhebliche Aenderungen vor dem Druck machte. Ich hoffe daß das Werk in seiner jetzigen Gestalt Ihrer Theilnahme nicht ganz unwerth sein wird u. freue mich schon im Voraus darauf, es von den Thomanern früher oder später wieder zu hören. —

Die letzte Zeit habe ich in angenehmer Weise mit der Beschäftigung, Volkslieder zu componiren, zugebracht. Die Musiker haben auf diesem Felde noch viel Schätze zu heben u. es ist in der That unbegreiflich, wie man sie so lange im tiefen Schachte unbeachtet ruhen lassen konnte; deñ es dürfte doch wohl unzweifelhaft sein, daß die gäng u. gäben Melodien zu den Texten so gut wie in gar keinem Verhältniß stehen. In den Texten vielfach die tiefste, rührendste Empfindung, in den Tönen die pure Oberflächlichkeit, der nur der Ausführende einigen Adel aufzudrücken vermag. Ich werde bald Einiges in Druck geben u. es wird mir eine große Freude sein, wenn Sie ein Exemplar von mir annehmen wollen. Ich kome bald einmal wieder nach Leipzig u. suche Sie dañ gleich auf. Mit den besten Grüßen an Sie u. Ihre Frau Gemahlin

Halle, d. 13.^{te} Febr. 55

Rob. Franz

¹⁾ Original im Besitz von Herrn Dr. med. E. Hauptmann in Kassel.

XXIII.

Robert Franz an E. W. Fritsch¹⁾

Bester Herr Fritsch!

Ich rathe Ihnen dringend, die Hauptmañ'schen Briefe — namentlich den ersten, deñ der zweite hat nicht viel zu bedeuten — im musikalischen Wochenblatte zu veröffentlichen.²⁾

Was den ersten Brief betrifft, unterschreibe ich im Allgemeinen jedes Wort Hauptmans: noch niemals habe ich so verständige Bemerkungen — ich nehme nur die [Julius] Schäffer'schen Artikel aus — über den Vortrag Bach'scher Musik gelesen wie diese!

1) Die Auseinandersetzungen über den Bachschen Choral sind gar nicht mit Geld zu bezahlen u. beseitigen hoffentlich manchen Unfug, der mit ihm getrieben wird.

2) Hinsichtlich des Retardirens bei den Schlüssen hat der Mañ ebenfalls Recht; doch müssen die in der Mitte einer Nūmer oft auftretenden Cäsuren meines Erachtens „Breit“, — was noch lange kein Retardiren ist — vorgetragen werden. Nur in sehr seltenen Fällen darf man die Zeichen „morendo“ u. „calando“ anwenden; recht bei Lichtē besehen ergeben sich diese schon von selbst aus der Composition. Je weniger Vortragszeichen, um so besser! Leider lassen sie sich nicht ganz vermeiden, weil unsere Sänger durch die modernen Gepflogenheiten so unselbständig geworden sind, daß sie sich nur noch durch äußere Ausdrucksformen in ihrem Verhalten bestimmen lassen.

3) versteht sich's von selbst, daß man eine von Bach vorgeschriebene Oboe nicht durch eine Clarinette vertauschen darf. Wo sich's jedoch um das Tonmaterial beim Accompagnement handelt, da möchte ich das letztgenante Instrument in keiner Weise verdrängt sehen, deñ es entspricht ja dem Stillgedakt der Orgel am meisten. —

4) Was Hauptmañ über die Ausführung der nur mit beziffertem Baß begleiteten Arien sagt, ist geradezu Gold werth. Seine Ausstellungen über die Benutzung der Orgel sind genau dieselben, wie sie mein „offener Brief“³⁾ bringt: nur spricht sie Hauptmañ noch weit derber aus. — Was er in Betreff der von Bach veranstalteten Aufführungen sagt, unterschreibe ich gleichfalls, ebenso den „Generalbaßqualster“ — ein besseres Wort kañ's gar nicht geben —, wenn er sich ausschließlich in accordischen Formen dahin wälzt. Sehr zu wünschen wären freilich ein paar An-

¹⁾ Autograph aus dem Besitz des Adressaten. — Fritsch war der Redakteur des „Musikalischen Wochenblatts“.

²⁾ Der betr. Jahrgang des „M. W.“ enthält keinen Hauptmannschen Brief.

³⁾ An Hanslick über Bearbeitung älterer Tonwerke. Leuckart, Leipzig, 1871.

deutungen gewesen, in welcher Stilart Hauptmañ sich den Continuo ausgeführt denkt. Die Zeit wird's aber lehren, daß der von mir eingeschlagene Weg der einzig richtige ist.

5) Hauptmañs Glossen endlich über Bach's Behandlung der Cantilene unterschreibe ich natürlich nicht: sie sind von Mozart'scher Musik abstrahirt u. passen ganz u. gar nicht auf Bach's Stilformen, in denen durchschnittlich concertirt wird.

Hier haben Sie mein flüchtiges Urtheil über den Hauptmañ'schen Brief. Es wäre Jamer u. Schade, wenn Sie denselben unveröffentlicht ließen, denn er dürfte sehr dazu angethan sein, der heillosen Confusion zu steuern, die seit dem Auftreten der historischen Schule eingerissen ist. Hauptmañ war ein feiner Conditor u. besaß „Kunststöhren“, was von den Historikern und ihrem Anhange keineswegs behauptet werden kann. Hat Jemand Einwendungen zu machen, dann stehen ihm ja die Spalten Ihrer Zeitung zur Verfügung.

Ihr

ergebenster

Halle d. 21.^{te} Jul. 83

Rob. Franz

XXIV.

Theodor Kirchner an seinen Bruder¹⁾

Winterthur, Montag d. 6. Febr. 1861

Mein lieber Otto,

Kaum weiß ich wo mir der Kopf steht vor Arbeiten, Sorgen, Zerstreuungen und Aufregungen aller Art. Du mußt deshalb nicht einen ruhigen, überlegten, schön geschriebenen und langen Brief von mir erwarten. Und doch drängt's mich, grade heute, wo ich alle Hände voll zu thun habe, einen kurzen Gruß in die Heimath zu senden — wahrscheinlich bloß weil endlich einmal die Sonne wieder scheint nach langen Nebeltagen. — Wie gewöhnlich im Winter, habe ich auch dieß Jahr sehr viel mit Concerten zu thun, wo meistens alle Last auf mir ruht und ich in der Regel nichts davon habe als Versäumnisse meiner Stunden etc. Auch muß ich mich dann mehr mit dem Klavierspielen abgeben als mir lieb ist, weil mir das viele Ueben neben dem Stundengeben eine große Reizbarkeit der Nerven zuzieht, die sich bisweilen in ganz beängstigender

¹⁾ Autograph dieses und des folgenden Schreibens der Herausgeberin vor Jahren durch den Autor vermittelt; Besitzer unbekannt.

Weise steigert. Grade jetzt ist wieder einmal der Teufel recht los. Der berühmte Sänger Stockhausen ist hier. Vorgestern habe ich in seinem eigenen Concert mitgewirkt, d. h. alles begleitet und außerdem immer allein gespielt. Nächste Woche singt er dafür in meinem Beneficeconcert hier. Vorher geben wir gemeinschaftlich ein Concert in Zürich. Uebermorgen muß ich außerdem hier in einem Aboñementconcert mit Orchester und einmal allein spielen. Dañ kömt David, den ich auch überall unterstützen muß — außerdem soll man unvermeidliche Stunden geben, unvermeidliche Briefe schreiben, Gesellschaften bis tief in die Nacht hinein etc. Weiß nicht, ob Du ein Bild von all dem Wirrwarr hast. Schließlich bin ich dringend nach Paris eingeladen für einige Wochen, was mir auch im Kopf herum geht. — Wen die Concerte mit Stockhausen gut ausfallen, so ist's möglich, dass Du meinen nächsten Brief von Paris aus erhältst. — Beiliegend schicke ich Dir 25 *R.* mit dem Wunsche einer Dir zweckmäßig erscheinenden Vertheilung. Erstens möchte ich Eduard und dem Vater einen Theil davon zu gute kömen lassen als Geburtstagsgeschenk. Der alten Hañe wenigstens 2 *R.* mit der Versicherung auch späterer kleiner Hülfeleistungen. Den Schwestern auch etwas, wenn's langt. Uebrigens hoffe ich bald wieder etwas senden zu können. Dir selbst schicke ich nichts, verspreche Dir aber eine Schweizerreise auf meine Kosten im Sommer. Sieh Dich dañ zeitig genug vor, daß Du den Monat Juli frei bist. Wollen dañ wieder einmal das Leben von einem höhern Standpunkt aus genießen!

Auf alle Fälle schreib mir gleich nach Empfang des Briefes einige Worte. Grüße den guten Vater einstweilen von mir und bitt ihn um Nachsicht für mich. Sobald mir die nächste ruhige Stunde schlägt, kriegt er einen wunderschönen Brief. Uebrigens freue ich mich von Herzen, daß er so wohl ist.

Bleibe gesund, grüße Eduard und die Schwestern von

Deinem

Theodor

Beiliegendes Bild zeigt mich Dir in der Neujahrswoche, als ich die Rechnungen nicht bezahlen konnte.

XXV.

Theodor Kirchner an seinen Bruder

Winterthur, d. 4. Febr. 1862

Mein lieber Otto,

Soeben erhielt ich Deinen Brief und auch einen von Eduard, dem ich von Cöln aus einige Worte schrieb in der Meinung, ihn in Frankfurt

sehen zu können. Leider wurde nichts daraus, da Herr Rippenbach auf eine Depesche hin direct von Cöln nach Basel mußte und ich — mit. Die ganze Reise war übrigens herrlich und in jeder Beziehung gelungen. Ich habe Deiner oft gedacht und Dich herbeigewünscht. Natürlich kann man die Merkwürdigkeiten von Paris nicht in 3 Tagen alle sehen und hören, doch haben wir das mögliche geleistet und immerhin habe ich in der kurzen Zeit ein gutes Bild des dortigen Lebens erhalten. Am meisten hat mich das Herumschlendern und Herumfahren in den prachtvollen Straßen und namentlich auf den weltberühmten Boulevard's interessirt. Von diesem Gewimmel kann man sich keine Vorstellung machen. Und doch hat es nichts drückendes, man fühlt sich ganz behaglich. Zweimal waren wir in Opern, in der italienischen und am andern Tag in der komischen Oper. Das habe ich nicht besser gefunden als in guten deutschen Städten. Hingegen hat mich das Concert im Conservatoire sehr interessirt. Das ist nemlich das beste Orchester in der Welt. Ich hörte da unter andern die 7. Symphonie von Beethoven — ganz prachtvoll. Ein Gang durch den Louvre — wo eine der größten Gemäldesammlungen ist, namentlich viel Rafaels, Murillo, Correggio etc. hätte Dich gewiß auch interessirt. Am 2. Tag kamen wir gegen Mitternacht aus dem Theater und gingen noch auf einen der berühmten Pariser Maskenbälle. (Man kann aus Logen zusehen.) Von dieser Ausgelassenheit, Üppigkeit, Tollheit kann man sich keinen Begriff machen. Es ist rein fabelhaft. Natürlich habe ich Dir noch hundert Nebensachen zu erzählen, aber das muß mündlich geschehen. In Cöln wurde Schumanns größtes Werk, die Faustmusik aufgeführt, die ich allerdings schon auswendig kannte, aber noch nie gehört hatte. (Wurde übrigens zum 1. Mal ganz vollständig aufgeführt.) Stockhausen sang die Hauptparthie und zwar ganz himmlisch. Frl. Genast¹⁾ das Gretchen — sehr schön. Chöre und Orchester waren auch gut. Also großer Genuß! Frau Schumann war auch da. Letztere kommt dieser Tage in die Schweiz. Natürlich muß ich dann wieder nach Basel. (Sie wohnt bei Rippenbach's.) Am 18. spjelt sie in Zürich — Stockhausen singt. Später hier. — Alle übrigen Lebensfragen kann ich nur kurz berühren. Dem Vater schreibe ich morgen. Habe immer viel zu thun — freue mich auf die Zeit nach Ostern, wo ich auch hoffe Euch wieder einmal besuchen zu können. Bleibt nur unterdeß leben! . . .

Grüße die Bertha und begnüge Dich für heute.

Dein

Theodor

¹⁾ Emilie G. in Weimar, später Frau Merian.

XXVI.

**Johannes Brahms an Frau Caroline von Gomperz-Bettelheim
in Wien¹⁾**

[Wien] Dec. 73

Geehrteste Frau,

Auch Sie haben gewiß schon die Erfahrung gemacht daß, wenn man etwas gar zu eilig thun will, man gewiß keine Zeit spart, höchstens die Sache zweimal thun muß. So sah ich auch gleich dem Brief an Sie mit vielem Verdrusse nach u. bitte nochmals um Entschuldigung — aber gleich für diesen mit: denn ohne Eile geht's bei mir nicht!

Ich hatte allerdings Ihre Worte über Wohlthätigkeit ernster oder allgemeiner genommen als sie wohl gemeint waren. In Gedanken schrieb ich Ihnen lange Epistel über dies Thema. Für mich das Wichtigste daraus sagen Sie jetzt selbst in Ihrem Schreiben, daß es eine schöne Art Wohlthätigkeit ist, unserm Institut zu nützen. Das thun Sie nun durch Ihre Mitwirkung auf's Schönste u. zwar in jeder Beziehung. In praktischer Hinsicht namentlich macht das außerordentlich oder blos ordentlich keinen Unterschied.²⁾ Außerdem aber wissen Sie ja, daß ich für ein außerordentliches Ihre Stimme dem weisesten König³⁾ gönnen möchte?! Nun bitte ich aber dringendst, es beim nächsten Concert u. Ihrer Mitwirkung zu lassen.

Sie wissen, daß ich den büßenden David nur mit Aussicht auf Sie u. Frau Wilt⁴⁾ gewählt habe — daß ich auch Ihre Stelle gar durchaus nicht anderweitig besetzen könnte!

Für Ihren Freund Goldmark brauche ich nicht zu bitten . . .

Ich hoffe dringend auf Ihre baldige Rückkunft. Sie haben keinen Begriff was es heißt: nicht gern Briefe schreiben u. wie viele schreiben müssen!

In herzlicher Verehrung

Ihr sehr ergebener

J. Brahms

¹⁾ Original im Besitz der Adressatin, der als Frä. Bettelheim berühmten Aktistin der Wiener Hofoper.

²⁾ Den Abonnementkonzerten der „Gesellschaft der Musikfreunde“, die Brahms vom November 1872 drei Saisons hindurch dirigierte, pflegte man ein oder zwei „außerordentliche“ anzuschließen.

³⁾ Mozarts „Davidde penitente“ wurde aufgeführt.

⁴⁾ Die große Sängerin gehörte damals gleichfalls der Wiener Hofoper an.

XXVII.

Johannes Brahms an Frau Hedwig von Holstein in Leipzig¹⁾

Verehrteste Frau,

Heute Morgen kamen mir die letzten Verse Ihres sel. Mannes zu — wie wunderbar wohl haben sie mir gethan! Oft schon hatte ich die Feder angesetzt, Ihnen zu schreiben, Ihnen mit wenig Worten zu sagen, wie sehr u. herzlichst theilnahmvoll meine Gedanken bei Ihnen sind. Es war mir nicht möglich, meine Empfindungen waren — zu bitter, wenn ich an das Leiden u. Abscheiden eines Mannes dachte, der so Alles u. Jedes besaß, was das Leben wünschens- u. behaltenswerth machen kann.

Wunderbar wohl thaten mir die schönen Worte u. Gedanken nun, sie umschwebten mich den Tag wie ein schöner, sanfter Schluß-Akkord.

Ich kann u. mag nichts mehr sagen — es ist doch immer zu viel u. zu wenig, was drängte ausgesprochen zu werden.

Wie gut u. liebenswerth sind Menschen, die so von einander scheiden!

Haben Sie denn Dank für die Mittheilung der kostbaren u. köstlichen Reliquien u. seien Sie recht herzlich überzeugt von der innigsten Theilnahme

Ihres ganz ergebenen

Mai 78.

Joh. Brahms

XXVIII.

Adolf Jensen an Curt Freiherrn von Seckendorff²⁾

Baden, 11. August 1877.

Lieber u. hochverehrter Herr v. Seckendorff!

Durch eine Reihe von Besuchen bin ich gänzlich aus meiner Ruhe heraus und auch körperlich wieder zurückgekommen. Mit diesen Besuchen ist es ein eigen Ding: wenn ein Freund, den ich Jahre lang nicht sah, wieder in Person vor mich tritt, so steht mir das Herz still vor Erregung und ich bin minutenlang sprachlos, je nach dem Grade der Zuneigung, die ich für ihn empfinde. Der dann folgende Gedankenaustausch, die gegenseitigen Berichte, die erwachende Erinnerung an frühere Zeiten — alles das berührt mich in angenehmster Weise. Die Folge davon ist aber stets

¹⁾ Autograph aus dem Besitz der Adressatin.

²⁾ Original aus dem Besitz des Adressaten, damals Hauptmann in preußischen Diensten, später Herzoglicher Theaterintendant in Altenburg.

übergroße Erschöpfung, die bei andauernder Überanstrengung meiner Kräfte in völlige Lethargie und Schlafsucht übergehen kann. Ich habe diese bleierne Schwere auch kürzlich wieder empfunden.

Heute aber soll mich nichts abhalten, Ihnen für Ihre werthvollen Mittheilungen vom 20. Juli den tiefgefühltesten Dank auszusprechen. Daß es nicht früher geschah, liegt theils an meinem elenden Zustande, theils weil ich die versprochene Fortsetzung erwartete, die bis heute noch nicht eingetroffen ist. Wir d. h. ich und meine theure Frau, mein andres Ich, die nie ermüdende Mitträgerin meiner Schmerzen, deren Anrecht auch auf einen Theil der Lichtstrahlen, die in mein armes Leben dringen, unbestreitbar ist — wir waren ganz durchdrungen von dem unschätzbaren Vertrauen, welches uns aus Ihren so beweglichen Mittheilungen spricht. Wie sehr ich an Ihrer Vergangenheit Theil nehme, wie innerlich das Hineingreifen des tragischen Geschicks in Ihre unschuldvolle Jugendzeit mich rührt und ergreift, vermag ich nicht zu schildern. Auch mir wurde von den Leiden dieser Welt eine hinreichende Menge und ich lebe nicht im Licht. Einst glaubte ich mich aufschwingen zu können, aber ich hatte an die Menschheit in Liebe mein Bestes verschwendet, stets mit vollen Händen gegeben, und inzwischen war es Winter geworden, und ich ein kranker Bettler. So bin ich unmächtig, mein Lebensbild ward farblos und ich erwarte den Niedergang.

Diese traurige Beschaffenheit meines Iñern bürgt Ihnen dafür, daß ich mich Ihres Vertrauens stets würdig erzeigen werde und daß ferner Ihre überreiche Freundschaftsspende mir immerdar ein wundervoller Trosteshort sein wird!

Ihre Lieder op. 61 sind am 11. Juli an Hainauer geschickt worden und befinden sich jetzt jedenfalls im Druck, so daß es nicht mehr gar zu lange damit dauern wird. Wie sehr wünsche ich, daß sie Ihnen gefallen möchten, wofür mir eigentlich recht bange ist. Ich war sehr leidend, als ich die Lieder schrieb, hoffe jedoch, daß die drei größeren nach Ihrem Geschmack sein dürften, und wenn die drei andern auch sehr klein sind, so fehlt es ihnen doch nicht an natürlicher Anmuth u. ihre übersehbare Kleinheit sichert ihnen vielleicht ein größeres Publikum.

Denken Sie meiner freundlich und haben Sie mich lieb.

Ihr treuergebener

Adolf Jensen

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

DIE STIMME (Berlin), 7. Jahrgang, Heft 10 bis 12 (Juli bis September 1913). — Heft 10. „Kunst und Bürgertum.“ Von Richard Sternfeld. Ansprache, gehalten bei der Richard-Wagner-Feier im Stadthause zu Berlin am 22. Mai 1913. In den „Meistersingern“ hat Wagner „auch ein Problem behandelt, dessen Erläuterung in dieser festlichen Stunde nicht unpassend sein dürfte: das Verhältnis des genialen Künstlers zum Volke, und die Förderung, die die Kunst vom Bürgertum wie vom Fürstentum zu erwarten und zu wünschen hat . . . Am Schlusse der ‚Meistersinger‘ steht der deutsche Meister Hans Sachs wie ein Fürst über allem Volke, in dem er doch wurzelt, der einfache Handwerker, der bescheidene Mann, der tüchtige Bürger, der Sänger des Volkes. Und so schließt das einzige Werk, dessen Herrlichkeit nie auszuschöpfen ist, das Werk, das man mit Recht genannt hat: das Hohelied vom deutschen Bürgertum, das Hohelied von der heiligen deutschen Kunst!“ — „Die Registerfrage und das ‚Decken‘ der Töne.“ Von Alois Schmitz. „... Als Notbehelf und zum Verdecken eines mangelhaften Registerausgleiches möchte ich das übliche ‚Decken‘ einzelner Töne bezeichnen . . . Im richtigen Sinne gedeckt, oder besser gesagt: ‚geschlossen‘ soll jeder Ton sein, der auf den Wert eines Kunstproduktes Anspruch erhebt . . .“ — „Die Bedeutung der musikalischen Deklamation in der einstimmigen Vokalkomposition.“ Von Edwin Janetschek (Schluß in Heft 11). Verfasser glaubt, „daß es eine lohnende Arbeit wäre, die sich der aufbürden würde, der unsere Meisterwerke des Liedes und der Oper sowie der Vokalmusik überhaupt hinsichtlich der Richtigkeit und Korrektheit ihrer Deklamation einer Revision unterzöge und in zweckentsprechender Weise (etwa in kleinen Nebennoten) die eventuell mögliche Verbesserung durchführen würde, eine Arbeit nicht minder zum Wohle der Sänger als zum Vorteile der Tonwerke selbst und ihrer Schöpfer. Und noch eine Lehre ergibt sich aus der Anzahl vorhandener Deklamationsfehler auf dem Gebiete der Vokalkomposition: unsere Berufssänger sollten und müßten so weit musikalisch und sprachlich gebildet sein, die nötigsten, dringendsten und einfachen Deklamationsverstöße selbst verbessern zu können . . .“ — Heft 11. „Die Schwingungen der Stimmlippen.“ Von Franz Wettlo. Über des Verfassers Versuche mit der von ihm konstruierten „Polsterpfeife.“ „Wenn man dem neuen Instrument auch einen praktischen Wert zumessen will, so könnte es der sein, daß es (eventuell teilweise aus Glas angefertigt) als Demonstrationsobjekt ein klares schematisches Bild von dem Bau und der Funktion des Kehlkopfes geben kann.“ — „Über die Beziehungen des Violinspiels zum Gesange.“ Von Gertrud Japsen. Verfasserin stellt die Forderung: „Jeder Sänger sollte auch gut geigen. Gelingt es doch, auf der Violine die Vorgänge an den Stimmlippen bei den verschiedenen Formen des Toneinsatzes vermittelt des jedesmal sich ändernden Bogenaufsatzes auf die Saite lebhaft dem Schüler zur Anschauung zu bringen. Ist doch der Bogen das, was beim Gesange der Atem ist. Auch kann durch keine der neueren Methoden jemals die Vielseitigkeit der Violine, das Gehör zu bilden und es selbständig zu machen, mit einem Worte: zur musikalischen Sicherheit zu erziehen, ersetzt werden.“ — Heft 12. „Gedanken über musikalische Erziehung.“ Von Hugo Löbmann. „... Wer von dem Borne der Kunst getrunken, der bleibt durstig bis an seines Lebens Ende. Dieser Durst und Hunger nach Kunst geht über in das Suchen nach Glück. Der wahre Kunstjünger baut sich in dieser Welt der oft so rauen Wirklichkeit eine höhere Welt des Sehnsens, das ihn zu Freuden befähigt, die sich

in Worte nicht kleiden lassen, die der Widerschein sind aus einer anderen Welt und in ihm die Überzeugung fest gründen: Die Menschenseele ist zu Höherem geboren. Wahre Kunst führt zu wahren Glück.“ — „Die Tonleitern in ihrem Verwandtschaftsverhältnis zu C-dur und a-moll.“ Von Paul Hassenstein. — „Über das schöne und richtige Singen.“ Von Eduard Walter. „... Heutzutage wollen unsere jungen Sänger ... so schnell wie möglich flügge werden. Sie wagen sich, kaum ein paar Tonstudien beherrschend, zu früh an die Oper, mit Vorliebe natürlich an Wagner, und bedenken nicht, welche stimmtechnische Fertigkeit dazu gehört, auch nur eine Phrase aus Wagner schön und richtig zu singen. Die Warnung des Lehrers bleibt unbeachtet; man ‚studiert‘ eben hinter seinem Rücken fest darauf los. So mancher stimmbegabte, talentvolle Sänger hat sich seine Karriere infolge baldigen Stimmruins selbst untergraben. Die Studienzeit umfasse drei Jahre, für weniger Talentierte vier Jahre; davon komme ein Jahr ausschließlich auf Tonbildung. Ein vorzeitiges Textsingen ist streng zu vermeiden ...“

MUSICA DIVINA (Klosterneuburg), 1. Jahrgang, No. 1 und 2 (Mai und Juni 1913). — Der erste Jahrgang dieser von der Schola Austriaca unter der Oberleitung von Abt Alban Schachleiter O. S. B., Emaus (Prag), herausgegebenen neuen Monatschrift für Kirchenmusik enthält eine ganze Reihe wertvoller und interessanter Beiträge. No. 1. „Unsere kirchenmusikalischen Ideale.“ Von Alban Schachleiter. „... Es gibt noch etwas Höheres als Palestrina's und Orlando's wundervolle Kunstwerke, noch etwas Reineres als Beethovens grandiose ‚Missa solemnis‘, die die Herzen in Zauberbann schlägt. Es ist nicht mein Verdienst, wenn ich sagen darf, daß ich in noch reineren Freuden am Altar des Herrn zu schwelgen gewohnt bin, daß mich alle Tage die Melodien eines Gesanges umgeben, der da ‚makellos ist, die Seelen bekehrend, die Herzen erfreuend und süßer ist, mehr denn Honig und Honigseim‘ (Ps. 18). Und diese Musik ist nicht wie die zum Schmucke verwendeten Edelsteine ein äußerer Glanz des Opfers, sie ist wie ein integrierender Teil desselben, sie ist das Gebet des Priesters, das Gebet der Kirche, in einer Form, die wie das weiße Linnen des Altars eine besondere Schönheit, eine besondere Würdigkeit besitzt, ‚super aurum et lapidem pretiosum multum‘, ‚mehr als Gold und viel kostbares Edelmetall‘ (Ps. 18).“ — „Das hohe Pfingstfest.“ Von Andreas Weißenböck. Nach einem Rückblick auf die Entstehung und Feier des Pfingstfestes erläutert Verfasser den Text der Pfingstmesse. Von der bekannten Pfingstsequenz „Veni, Sancte Spiritus“ sagt er: „Der Verfasser dieser so schlichten und dabei so innig ergreifenden Sequenz kann leider nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Ältere Schriftsteller schreiben sie dem König Robert von Frankreich oder auch dem berühmten Benediktiner Hermann dem Lahmen zu; neuere nennen den Papst Innozenz III. (gest. 1216) als Verfasser. Verschiedene Male ins Deutsche übersetzt, hat diese Sequenz auch als deutsches Kirchenlied in die meisten geistlichen Gesangbücher Aufnahme gefunden und gehört unzweifelhaft zum ältesten Besitzstande des deutschen kirchlichen Volksgesanges ...“ — „Der Introitus ‚Spiritus Domini‘.“ Von Max Springer. Über den Pfingstintroitus. „Uns erscheint der Pfingstintroitus als eine wahre Perle liturgisch-musikalischer Poesie, deren Leuchtkraft kaum von einem ähnlichen Tonstück übertroffen wird.“ — „Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik.“ Von Richard von Kralik. (Fortsetzungen in No. 2, 3, 6, 7, 8.) „Eine allgemeine Übersicht über den Gang der Kirchenmusik möge vorläufig als Rahmen für darauffolgende Einzelstudien dienen und zeigen, auf welchen Grundlagen sich eine österreichische Schule, ‚Schola Austriaca‘, entwickeln konnte. Es wird sich so auch zeigen, auf welchen Vorbedingungen von Jahrhunderten her die kirchen-

musikalische Abteilung der k. k. Akademie für Musik ihre örtliche Berechtigung, ihre musikgeschichtliche Bedeutung hat.“ „Von der reichen Ausbildung der Instrumentalmusik gibt der Dichter Heinrich von (Wiener-) Neustadt, der als Arzt in Wien 1312 bezeugt ist, in seinem Gedichte ‚Gottes Zukunft‘ eine Vorstellung . . . Heinrich beschreibt, wie Jesus in den Himmel fährt und von den Engeln mit Gesang empfangen wird: ‚Ei, welch ein süßes Singen! Da war kein Schweigen: Singen, Harfen, Geigen, Horn, Posaunen, Brummen, beides Zimbeln und Drummen (Trompeten), Harfen und auch Zitholen, Psalterien und welsche Violen, die Chorus (Sackpfeife?) mit der Lauten, Tamburen mit der Pauken, Flachrohr und die Schalmeien, mit reicher Wahl Stampeneien (Flöten?), Rotten (Gitarren) und Metzkanone (Halbmonochord) war in viel süßem Tone; auch klangen da die Schellen.“ „Mit Kaiser Maximilian I., mit der Gründung der Wiener Hofkapelle beginnt ein neuer Tag für die Geschichte der Musik . . . Sein musikalisches Programm läßt Maximilian später im ‚Weißkunig‘ also darlegen: ‚Und als er kam in sein gewaltig Regierung, hat er am ersten in dem Lob Gottes nachgefolgt dem König David, denn er hat aufgerichtet ein solche Kantorei mit einem lieblichen Gesang von der Menschen Stimm, wunderlich zu hören, und solche liebliche Harfen von neuen Werken und mit süßem Saitenspiel, daß er alle König übertraf und ihm niemand gleichen mocht; solchs unterhielt er für und für, das einem großen Fürstenhof gleicht, und brauchet dieselb Kantorei allein zu dem Lob Gottes in der christenlich Kirchen.“ — „Was uns not tut.“ Zeitgemäße Gedanken von Michael Horn. Eine der Grundursachen der mangelnden Resultate auf dem Gebiete der kirchenmusikalischen Reform glaubt Verfasser darin suchen zu müssen, „daß es insbesondere in unseren deutsch-österreichischen Diözesen an einer einheitlichen, zielbewußten Organisation auf diesem Gebiete mangelt, und daß trotz aller Klagen über die materielle Notlage vieler Kirchenchöre und vieler Kirchenmusiker bisher wenig unternommen wurde, um diesem Hauptübel häufiger Mißerfolge auf irgendeine Weise ernstlich zu steuern. Es sind also zwei Punkte, denen mit aller Kraft nahezutreten ist: Erstens eine einfache aber praktisch durchführbare Organisation durch die allein zuständige und verantwortliche Behörde, die bischöfliche Autorität. Zweitens die Anbahnung einer materiellen Aufbesserung der Berufskirchenmusiker.“ — „Zur ‚Parsifal‘-Frage.“ Von Max Morold. — No. 2. „Liturgik und Stilfrage.“ Von Otto Drinkwelder. „... Das Mißtrauen gegen die Instrumentalmusik ist nur insofern gerechtfertigt, als die Geschichte und die Tatsachen der Gegenwart zur Genüge zeigen, wie mit den Ausdrucksmitteln des in profanem Dienste groß gewordenen Orchesters nur zu oft auch die profanen Formen in die Kirche eingedrängt werden. Um das zu vermeiden, hat die Kirche wiederholt besondere Vorsichtsmaßregeln ergriffen und die Instrumentalmusik einer besonderen Kontrolle unterzogen und von einer besonderen Erlaubnis der kirchlichen Behörden abhängig gemacht. Es wäre aber eine geradezu beleidigende Auslegung dieser Vorschriften, wenn man in der speziellen Erlaubnis des Bischofs eine Nachgiebigkeit zu etwas von der Kirche doch nicht recht Gebilligtem sehen würde. Eine besondere Erlaubnis zur Unkirchlichkeit vielleicht gar! Nein, nicht so, nur ein besonderer Schutz auf jenem Wege, auf dem sich erfahrungsgemäß die meisten unkirchlichen Elemente eingeschlichen haben und vielleicht noch einschleichen. Denn die Gefahr ist noch nicht vorüber, und wenn man dafür schwärmt, die musikalischen Ausdrucksmittel Richard Wagners auch für die Kirchenmusik zu verwerten, so darf man nicht vergessen, daß Richard Wagner diese Mittel eben für die Bühne, wenn auch für seine Bühne, ausgebildet hat, und daß eben die Bühne, auch die Bühne

Richard Wagners, für den Altar keine geringere Gefahr bedeutet als die Bühne Monteverdis' oder A. Scarlattis' oder Glucks.“ — „Das Fest der heiligen Apostelfürsten Petrus und Paulus (29. Juni).“ Von Andreas Weißenböck. — „Zur Frage der Choralbegleitung.“ Von Max Springer. (Fortsetzungen in No. 6, 7, 8.) „... Über die Zulässigkeit, Zweckmäßigkeit oder die Notwendigkeit einer Choralbegleitung, vom praktischen oder ästhetischen Gesichtspunkte aus besehen, uns des weiteren zu verbreiten, halten wir für nicht notwendig. Hier herrscht erfreulicherweise jene fast ausnahmslose Übereinstimmung, die man bezüglich der Art der Begleitung noch so schmerzlich vermißt. Sieht man von den auf tiefster Stufe stehenden Choralharmonisierungen ab, die in Verkennung des innersten Wesens der gregorianischen Gesänge, des oratorischen, freien Rhythmus, sich mit der mechanischen Harmonisierung nach Art der primitivsten Aufgaben aus der Harmonielehre begnügen, so lassen sich deutlich vier verschiedene Richtungen erkennen, die alle in der jeweiligen Stellungnahme zum Chroma und in den sich hieraus logisch ergebenden Fundamentalprinzipien ihren Ausgangspunkt nehmen: 1. Unbedingte Verneinung des Chroma; 2. Verwendung des Chroma der klassischen a cappella-Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts; 3. Unbeschränkte, nur vom unabänderlichen Gang der diatonischen Melodie naturgemäß etwas eingedämmte Zulassung des Chroma; 4. Bedingte Verneinung des Chroma.“ Verfasser behandelt zunächst einmal das Nähere der einzelnen Richtungen. — „Kirchlicher Volksgesang und liturgische Musik.“ Von Vincenz Goller. „... Es herrscht vielfach — selbst in ernsten kirchenmusikalischen Kreisen — die Meinung, daß zwischen dem kirchlichen Volksgesange und der liturgischen Musik ein unversöhnlicher Gegensatz bestehe; ja, man betrachtet den Volksgesang als etwas der mehrstimmigen Kirchenmusik Feindseliges, zum mindesten als eine lästige Konkurrenz und sieht mit einer gewissen Verachtung auf das schlichte Kirchenlied herab. Mit Unrecht! Der kirchliche Volksgesang ist historisch, liturgisch und künstlerisch berechtigt ... Das Volk soll wieder den Kontakt mit der Liturgie und der kunstvolleren liturgischen Musik finden; es soll sich als einen Teil des Chores fühlen und wieder mit größerem Interesse am Gottesdienste teilnehmen ...“ — „Kirchenchor und Gesangunterricht.“ Von Hans Enders. „Kirchenchor und Gesangunterricht! Man sollte meinen, daß diese beiden Begriffe schwer zu trennen wären. Und doch haben uns die Fehler von Jahrhunderten Schäden gebracht, daß es hoch an der Zeit ist, an eine gründliche Reform zu denken: daß wir vor allem dem Unterrichte der Kirchensänger mehr Aufmerksamkeit widmen, dann aber auch die wirklich großen Errungenschaften der modernen Gesangsmethodik uns praktisch zunutze machen. Wie weit blieb hierin die Kirchenmusik gegenüber der profanen zurück! ...“ — „Orgelfragen.“ Von Walter Edmund Ehrenhofer. „... Fast überall, wo es sich um den Bau monumentaler Orgelwerke handelte, ... waren die mit bestem Erfolge angenommenen Orgelbauprojekte das Werk eigener, zu diesem Zwecke berufener Kommissionen, in deren Verhandlungen Künstler, Vertreter der Praxis und der Theorie, der Technik und der Wissenschaft zu Worte kamen. In den meisten Fällen sind es aber zum weltlichen Gebrauche bestimmte Orgeln, deren Erstellen man solche Sorgfalt angedeihen läßt. Von selbst wirft sich da die Frage auf: Bedarf die Kirchenorgel nicht ebenfalls dieser Art von Fürsorge? Die Antwort kann nur lauten: Gewiß, ja vielleicht in noch höherem Maße, wenn man die Bedeutung der Orgel für den Gottesdienst voll würdigt.“ Verfasser berichtet des weiteren von der neu gegründeten „ständigen Orgelkommission“ der Schola Austriaca, die den Kirchenbehörden bei allen Orgelfragen mit Rat und Tat beistehen will.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

245. **Emil Ergo:** Über Richard Wagners Harmonik und Melodik. Ein Beitrag zur Wagnerschen Harmonik. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914.

Das Buch ist ein Sonderabdruck einer Reihe von Aufsätzen, die der Verfasser von 1907 bis 1912 in den Bayreuther Blättern erscheinen ließ. Die mangelhafte Beherrschung der deutschen Sprache (Ergo stammt aus Belgisch-Flandern) erschwert neben der umständlichen, sprunghaften Art des Vortrags die Lektüre des Buches außerordentlich. Etwas wirklich Spezifisches über Wagners Harmonik und Melodik sucht man in dem Buch vergeblich. Statt dessen findet man, was der Titel sicher nicht erraten läßt, eine Einführung in das Riemannsche Harmoniesystem, erläutert an 169 Notenbeispielen, von denen etwa 40 aus Wagnerschen Werken stammen und wohl die Herkunft des irreführenden Titels vermuten lassen. Seit ungefähr 1886 tritt der Verfasser mit anzuerkennendem Eifer und großer Belesenheit für Riemanns Ideen über Harmonik, Rhythmik und Metrik ein. Diese bei den sonst so neuerungssüchtigen Musikern unserer Zeit sich so schwer durchsetzenden Ideen des Leipziger Musikgelehrten, die sicherlich zum großen Teil die Grundlage unseres zukünftigen Harmoniesystems bilden werden, haben in E. Ergo leider keinen überzeugenden, wenn auch überzeugten, Apostel gefunden. Immer noch geht ein großer Teil unserer Fachmusiker, selbst unserer Analytiker an Riemanns gründlichstem und grundlegendem Werk, seinem „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ absichtlich ignorierend vorüber. Seine Harmonielehre wird jetzt wenigstens gewürdigt, mit der alten Generalbaßlehre und dem Sechterschen Prinzip des Terzenbaus verglichen zu werden. Gewiß fordert Riemanns Harmonielehre zum Widerspruch heraus, und seine Molltheorie ist jedenfalls unhaltbar. Doch wird wohl jedes auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute Harmoniesystem gewisse Schwächen aufweisen müssen, so lange eben diese Grundlagen selbst noch zu wankend oder zu wenig erforscht sind. Zweifellos aber hat Riemann unseren modernen Theoretikern Anregung und Richtung gegeben, und man kann schon jetzt eine Weiterentwicklung seiner Ideen z. B. bei Schreyer, Mayrhofer und H. Wetzel konstatieren. Es wäre aber vermessen, auch Ergo dieser genannten Gruppe beizuzählen. Gewiß hat er, namentlich in Holland, durch Übersetzung und Bearbeitung Riemannscher Schriften viel zu dessen Anerkennung beigetragen. Etwas Eigenes aber hat Ergo in vorliegenden Aufsätzen nicht aufzuweisen. In ihnen wie in der Einleitung bringt Ergo ein Durcheinander von verwirrt ausgeführten Gedanken über Figuration, Phrasierung, Periodenbau und musikalische Orthographie nebst Anklagen gegen moderne und unmoderne Theoretiker. Viele Anmerkungen dienen ihm dazu, oft über Kleinigkeiten, wie Balkenbrechung, umständlich abzuschweifen. Die Art seiner Darstellung ist ohne Anschaulichkeit. Dabei tritt er selbst nicht genug in den Hintergrund. Seine Dialektik

überzeugt nicht, wenn er es unternimmt, den Leser in Riemanns „Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde“ einzuführen. In Riemanns „Vereinfachter Harmonielehre“ ist das alles besser und klarer dargestellt. Auf einzelnes einzugehen, verlohnt aus angeführten Gründen nicht. Das Versöhnende an dem Buch Ergo's ist die überaus große Verehrung für Riemann und sein Werk.

Otto Steinhagen

246. **Gustav Adolf Seibel:** Das Leben des Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Hofkapellmeisters Johann David Heinichen. Nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern und thematischem Katalog seiner Werke. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 4.—.)

Der Titel ist reichlich lang und hätte der auszierenden Bezeichnungen entbehren können. Sollte er aber so lang sein, so dürfte er auch noch um etwas verlängert werden. Ich hätte geschrieben: nebst chronologischem „Verzeichnisse“ und „Kataloge“. Unsere Sprache geht immer mehr in die Brüche. Da sollten die Akademiker wenigstens die geringen Reste, die wir noch von den ehemals so reichen Beugungsformen haben, nicht einfach über Bord werfen!... Die sächsischen Musiker werden wohl im Laufe der nächsten Zeit noch mehr als bisher ihre Biographen finden. Man geht nicht fehl, wenn man hier Hugo Riemanns Einfluß vermutet. So erfreulich das sein wird, so darf doch die Hoffnung auf eine starke Abgrenzung ausgesprochen werden. Seibel selbst, der mit seiner Arbeit die ersten Bausteine zur Heinichen-Forschung zu liefern beabsichtigte, hat sich durchaus innerhalb der wünschenswerten Grenzen gehalten, fleißig zusammengetragen, sorgsam gesichtet und gesichtet und so ein durchaus erfreuliches und lesbares Buch geliefert, dem ich nur weniger Anmerkungen gewünscht hätte. Alles kann übertrieben werden, auch die philologische Akririe. Wenn Seibel z. B. vom „kleinen alten Dörfchen Krösseln“ spricht und dazu drei Anmerkungen schreibt, so ist das etwas zu reichlich, zumal sich die Angaben ganz leicht in einer einzigen Anmerkung hätten unterbringen lassen können. Auch hätte Seibel die Namen der Förderer seiner Arbeit auf einmal bringen dürfen. Doch das sind am Ende Kleinigkeiten, auf die wenig Gewicht zu legen ist. Auf den ersten 29 Seiten seiner Schrift erzählt Seibel das kurze Leben Heinichens (1683—1729), der in Krösseln bei Teuchern geboren wurde, in Leipzig Thomaschüler (Kuhnau) war und die Rechte studierte, in deren Dienst er in Weißenfels tätig war, bis bei ihm die Liebe zur Musik die Oberherrschaft gewann. Er begann Opern zu schreiben und wurde an den Hof nach Zeitz berufen. Von 1710—17 weilte er in Italien, von da ab war er bis zu seinem Tode in Dresden tätig.

Im zweiten Teile bietet Seibel ein chronologisches Verzeichnis der Opern Heinichens, im dritten ein thematisches Verzeichnis, das eingeleitet wird durch die Aufzählung von Heinichens wichtigen theoretischen Schriften. Die kirchenmusikalischen Werke bestehen aus 16 Messen, 2 Requiens, 2 Oratorien (La pace di Kamberg,

Oratorio Tedesco al sepolcro Santo), Kompositionen auf lateinische und deutsche Texte usw., zusammen 119 Werke. Unter den weltlichen Werken finden sich die Opern „Flavio Crispo“ von 1719/20, „Le passioni per troppo amore“ von 1713, „Mario“ von 1713, 10 Arien „dell'Opera Hercules“ (deutsche Texte), italienische Arien, 63 Kantaten. Die Instrumentalmusik Heinichens wird angegeben mit 2 Ouvertüren, 4 Symphonieen, 30 Konzerten für verschiedene Instrumente, 17 mehrstimmige Sonaten und Trios, 7 Solosonaten (für Flauto traverso, Violine, Cembalo, Hautbois) u. a. m. Gedruckt ist nur wenig, mancherlei verloren. Im ganzen sind von Heinichen noch 268 Werke vorhanden. Seibel hat mit seiner gewissenhaften Arbeit die zuverlässige Grundlage geschaffen, Heinichens künstlerisches Wirken zu bestimmen. Hoffentlich ist es ihm selbst möglich, diese dankenswerte Aufgabe zu lösen. Wilibald Nagel

247. Franz Kirchberg: Atmungsgymnastik und Atmungstherapie. Mit 78 Abbildungen und 4 Tafeln. Verlag: Julius Springer, Berlin 1913. (Mk. 6.60.)

Es ist zwar eine bekannte, aber sicher zu wenig gewürdigte Tatsache, daß Musik sowohl das Tempo als auch den Rhythmus der Atmung nicht unwesentlich beeinflußt, und zwar die Atmung des Hörers und die des ausübenden Künstlers. Die Wirkung auf den Hörer tritt natürlich nur ein, wenn er imstande ist, die erforderliche „Einfühlung“ für die Intentionen des Komponisten aufzubringen, wenn ihm also das „Largo“ von Händel etwas anderes sagt, als das „atemraubende“ Dahinstürmen des „Walkürenritts“. In weit höherem Maße ist natürlich der ausübende Künstler diesem Einfluß der Musik ausgesetzt, da er sozusagen bei dem ganzen Prozeß das Primäre, das Rhythmusgebende, darstellt. Und ganz besonders sind es natürlich zwei Klassen von Musikern, die Bläser und die Sänger, bei denen die Musik die Atemtätigkeit unterjocht, da ja die von ihnen hervorgebrachten Töne nichts anderes als modifizierter Atem sind. Diese beiden, besonders aber die Sänger, müssen daher trachten, daß sie sich zu unumschränkten Gebieten über ihre Atmungsorgane machen, und daß sie diese nach Kräften für ihre hohe Aufgabe heranzubilden. Hierbei kann aber durch ein ziel- und systemloses Drauflosüben sehr viel verdorben werden. Wenn es nun auch nicht zu leugnen ist, daß bisher von Laien (Kofler usw.) manch brauchbare Anleitung geliefert worden ist, so fehlte doch bisher das fachwissenschaftliche grundlegende Werk über die Atmungsgymnastik und Atmungstherapie. Das liegt nun seit kurzem in dem Buche Kirchbergs, einer anerkannten Autorität auf diesem Gebiete, vor. Der Titel des Buches braucht den Nichtmediziner nicht zu schrecken; es ist gerade in den Kapiteln („Atmungsübungen“, „Allgemeine Grundregeln bei den Atmungsübungen“, „Atmung und Stimm-pflege“, „Gesangs- und Atmungsgymnastik“, „Atmungsgymnastik und berufliche Ausbildung der Stimme“), die sich hauptsächlich an ihn wenden, von jener Klarheit und Bestimmtheit der Sprache, die dem Gegenstand ebenso gerecht wird, wie sie sein Verständnis erleichtert. Zudem sind die ausführlichen Darlegungen des

auch sonst trefflich ausgestatteten Buches durch zahlreiche instruktive Abbildungen und Tafeln in sehr schätzenswerter Weise veranschaulicht. Es ist hier unmöglich, auf Einzelheiten einzugehen; doch möchte ich der von Kirchberg im Kapitel „Atmungsgymnastik und berufliche Ausbildung der Stimme“ (S. 191) unterstrichenen Ansicht Gutzmanns entgegenzutreten, der sagt: „Alle Vorschriften für Redner und Sänger, die die Einatmung bei geschlossenem Munde durch die Nase empfehlen, sind falsch“. Diese Vorschriften sind nicht falsch, wenigstens nicht vom stimmhygienischen, sondern sie sind praktisch unausführbar vom gesangstechnischen Standpunkt aus. Beim Singen wird in einer Expirationsphase durch das weitgeöffnete Ansatzrohr erheblich mehr Luft ausgeführt, als in der meist zur Verfügung stehenden Zeit durch den verhältnismäßig engen Nasenkanal wiederersetzt werden kann. Wer z. B. in den „Winterstürmen“ nach „Lenz“, „wiegt“, „Aug“ usw. nur durch die Nase atmen wollte, der käme danach jedesmal mit seinem Einsatz zu spät. Hingegen genügen ihm die drei Takte vor „Zu seiner Schwester“ vollständig, den Atem durch die Nase zu ersetzen. Es ist also vielmehr die zu befürchtende „negative Inspirationsbilanz“, die dem Sänger die abschließliche Nasenatmung unmöglich macht. Mit andern Worten: er kann eben durch die Nase allein in aller kürzester Zeit nicht das für seine gesanglichen Zwecke erforderliche Luftquantum in seine Lungen befördern oder das darin entstandene Manko wieder decken, was bei Atmung durch Mund und Nase im Bruchteil einer Sekunde gelingt. Was Kirchberg gegen den immer noch „gepflegten“ Chorgesang in den Schulen sagt, kann gar nicht dick genug unterstrichen werden. Er empfiehlt dafür schon in dem frühen Alter von 4–8 Jahren Einzelgesangsunterricht unter kundiger Leitung. Ich kann hierin Kirchberg nur beipflichten. Warum fällt den meisten das Gesangsstudium so schwer? Weil sie einen oft aussichtslosen Kampf gegen Organe führen, die durch falschen Gebrauch seit frühester Jugend total verbildet sind. „Der Geist baut sich sein Haus“, die Funktion bildet sich ihr Organ und eine richtige Funktion eben ein richtiges Organ. Und dazu wird Kirchbergs Buch ein sehr schätzenswertes Hilfsmittel sein. Dr. Fr. B. Stubenvoll

MUSIKALIEN

248. Egon Wellesz: Quartett in fünf Sätzen für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello. op. 14. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Partitur Mk. 3.—)

In diesem, augenscheinlich mit größter Begeisterung konzipierten Werke herrscht der Geist des Unfriedens. Der hochstrebende Komponist hat aber zweifellos Schöneres gewollt, als es unter seinen Händen geworden ist. Kompositionstechnisch ist er zweifellos äußerst gewandt, nur versteht er es noch nicht, alle harmonischen Fäden gewolltermaßen zu spinnen. Oftmals gerät er in ein Gewirr von Fäden, aus denen wohl hier und da einige Episoden hervortreten, denen man Beachtung schenken könnte, die aber doch zu großer Retusche bedürften, ehe

man sie als Musik im eigensten Sinne akzeptieren könnte. Im ersten und fünften Satze wüten alle Stimmen in teilweise unerlaubter Kakophonie, dabei hat der Tonsetzer es aber immerhin verstanden, wenigstens äußerlich Haltung zu bewahren. In den übrigen Sätzen zeigen sich bereits Ansätze größerer Klarheit, die zu einiger Hoffnung berechtigen. Der Komponist müßte weniger mathematisch kontrapunktieren, aber desto mehr mit Beteiligung seines inneren Ohres, dann könnte in Zukunft Ersprießlicheres herauskommen. Jedenfalls darf man auf weitere Ergüsse seines jugendlich-kapriziösen Schaffensdranges gespannt sein. Carl Robert Blum

249. **Felix Mendelssohn-Bartholdy**: Konzert für Violine. op. 64. Herausgegeben von Carl Flesch. (Mk. 1.—.) Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

250. **W. A. Mozart**: Sonaten für Pianoforte und Violine. Herausgegeben von Artur Schnabel und Carl Flesch. (Mk. 5.—.) Ebenda.

Unablässig ist die Firma C. F. Peters bemüht, die Ausgaben ihrer Edition auf der Höhe zu erhalten. Ältere Ausgaben von David, Jean Becker usw. werden durch neue ersetzt, die von berühmten Künstlern der Gegenwart genau durchgesehen und bezeichnet sind. So ist jetzt Carl Flesch, einer der ersten Geiger der Jetztzeit, für eine neue Bezeichnung des Mendelssohnschen Violinkonzerts gewonnen worden, die im Fingersatz namentlich des Andante manches Eigentümliche aufweist und sicherlich von jüngeren Geigern sehr genau studiert werden wird. Das Titelblatt ist nicht korrekt. Das Konzert ist nicht für Violine mit Klavierbegleitung geschrieben, auch steht die Opuszahl nur auf dem Umschlag. Der Titel müßte lauten: Konzert für Violine von F. M.-B. Ausgabe mit Klavierbegleitung. Die Violinstimme bezeichnet von Carl Flesch. — Demselben Geiger verdanken wir auch eine ungemein genaue Bezeichnung (Fingersatz, Bogenstriche usw.) der Mozartschen Sonaten, deren Klavierpart von Artur Schnabel durchgesehen und häufig, jedoch lange nicht so durchweg, wie Flesch es bei der Violinstimme getan hat, mit Fingersatz versehen ist. Die sehr schön ausgestattete Ausgabe, deren Anschaffung für jugendliche Spieler auf das wärmste zu befürworten ist, enthält außer den in der früheren Petersschen Ausgabe und in den anderen Gesamtausgaben enthaltenen 18 Sonaten noch eine 19., die im Köchelschen Verzeichnisse unter No. 403 stehende in C-dur, deren Finale von Stadler vollendet worden ist.

251. **Henri Vieuxtemps**: Konzert No. 2. op. 19. Herausgegeben von Henri Marteau. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Mk. 1.80.)

Diese sorgfältig bezeichnete Ausgabe des auch musikalisch keineswegs wertlosen Konzertes, aus dem die Geiger sehr viel lernen können, kann um so mehr auf starke Verbreitung rechnen, als sie vortrefflich ausgestattet ist. Außer der Klavierbegleitung liegt auch als deren Ersatz eine von Marteau arrangierte zweite Violinstimme bei. Der langsame Satz dieses Konzerts kann auch einzeln als Vortragsstück empfohlen werden.

252. **Ignatz Waghalter**: Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.

op. 3. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. (Part. Mk. 3.—, St. Mk. 6.—.)

Diese Jugendarbeit ist ungemein quartettmäßig und höchst klar, übersichtlich und durchsichtig geschrieben und weist ein durchaus natürlich empfundenes, gut verarbeitetes thematisches Material auf. Im ersten Satz ist es hauptsächlich der erste Gedanke, der sehr gefällig ist und uns gleich in Stimmung versetzt. Am gelungensten ist wohl das ziemlich langsame Intermezzo-Scherzo, eine Art Serenade, deren Durteil ganz besonders ins Ohr fällt. Breite edle Melodik durchzieht das Adagio. Das Finale besteht aus sehr fein gearbeiteten Variationen über ein an sich keineswegs bedeutendes Thema. Dilettantenquartette werden dieses Werk sehr gern spielen, das aber auch in den Konzertsälen sich mit Ehre behaupten wird.

253. **René Jullien**: Quatre Novellettes pour Quatuor à cordes. op. 17. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. (Part. Mk. 1.50, St. Mk. 4.50.)

Vier feingearbeitete, wohlklingende interessante Stücke. Das Präludium, das vorwiegend kanonisch gehalten ist, besticht durch vornehme Melodik. No. 2 Alla Spagnola ist rhythmisch und harmonisch interessant, No. 3 Intermezzo (Sicilienne) sehr stimmungsvoll und hochpoetisch. No. 4 ein flottes Scherzo, stellenweise recht derb, mit einem getragenen, melodisch vornehmen Zwischensatz. Es lohnt sich diese Novelletten vorzunehmen. Wilhelm Altmann

254. **Josef Jiránek**: Neue Schule der Technik und des musikalischen Vortrags für vorgerückte Klavierschüler. Neun Bände. Verlag: Universaledition, Wien und Leipzig.

Das umfangreiche Werk weist wie die früheren klavierpädagogischen Arbeiten des Verfassers viele wertvolle Eigenschaften auf. Jiránek ist zweifellos ein scharf denkender und künstlerisch fein empfindender Lehrer. Hier versucht er, dem Schüler einen Lehrgang vorzuzeichnen, der ihn etwa von der oberen Mittelstufe bis an die Grenze der Virtuosität führen soll, also bis dorthin, wo die Naturanlagen den Meisten ein weiteres Vordringen versagen.

Die charakteristischen Züge der Arbeit sehe ich in folgendem: Sie ist nicht allein eine Zusammenstellung technisch zweckmäßiger Übungsstücke, sondern es sind unter diese eine ganze Anzahl technisch weit anspruchsloserer Vortragsstücke gemischt, die der Schüler auf Phrasierung, Deklamation, kurz auf den Ausdruck hin studieren soll. Damit, daß diese Vortragsstücke weit leichter gewählt sind, als die umgebenden Etüden, prägt der Verfasser dem Schüler künstlerische Bescheidenheit mit Nachdruck ein. Neben der Auswahl sind die oft wertvollen Anweisungen hervorzuheben, darüber, wie der Schüler die Werke technisch und musikalisch anzufassen hat. Die technischen Ratschläge zeigen Jiránek vorteilhaft von den modernen Bestrebungen beeinflusst, die Spielvorgänge sämtlich aus dem einheitlichen Funktionieren des ganzen Körpers heraus zu erklären. Freilich erscheint mir, was der Verfasser hier bietet zu kurz und zu wenig systematisch, und der Schüler bedarf hier vieler ergänzender Belehrungen seitens des Lehrers oder aus der

Literatur, um hier zur Klarheit zu gelangen. Die technischen Stücke sind meist nach technischen Prinzipien gruppiert, was das einzig richtige ist, nur hätte Jiránek diese Art der Gruppierung noch einheitlicher durchführen müssen. Bedenklich erscheint mir der Mangel von Akkordetüden, besonders auf den Anfangsstufen des Werkes, wogegen die Häufung der Oktavstudien auffällt. Die sogenannten Geläufigkeitsetüden (Fünffingerwerk, Skalen, gebrochene Akkorde) scheinen mir zu einseitig bevorzugt zu sein. Was der Verfasser aber bietet, bietet er mit einer pädagogischen Sorgfalt, die der höchsten Anerkennung wert ist. Der Schüler wird überall zum Studium von Varianten erzogen, der gleichen Ausbildung des linken Armes gegenüber dem rechten werden viele Spezialfassungen gewidmet. In der Phrasierung folgt Jiránek Riemann und zeigt sich hier auch in der Taktstrichfrage als ein Musiker von seltener Klarheit des Urteils. Kurz und gut, man wird überall bemerken, daß der Verfasser an seine Aufgabe mit hohem Ernste herangegangen ist.

Eine Frage, die ich nicht unterdrücken kann, ist diese: Soll man einen Schüler auf Jahre seines Studiums hinaus an einen solchen fixen Lehrgang fesseln? Ich würde es nie tun, weil man dabei den unendlich verschiedenen Individualitäten zu wenig Rechnung tragen kann. Jiránek's Werk bringt 337 Stücke und Etüden. Nimmt man für eine jede Nummer nur eine Woche Zeit, was sehr kurz gerechnet ist, und rechnet man das Jahr zu 40 Studienwochen, so wäre das ganze Werk in 8—9 Jahren zu absolvieren. Nun kommt hinzu, daß es nur etwa ein Viertel bis ein Drittel des technischen und künstlerischen Studienmaterials enthält, das ein jeder Klavierspieler kennen muß. Mit all diesen Werken, auf deren Studium Jiránek selber in seinem Vorwort hinweist, zusammen wären hier aber die meisten Schüler für ihre ganze Entwicklungszeit an eine Lehrerindividualität gebunden, die, wie jede, notwendig einseitig sein muß. Und alle die Schüler, die nicht selber sehr lebhaften Geistes sind, werden in den vorgeschriebenen Bahnen bleiben, während sie doch, mannigfachen Einflüssen ausgesetzt, sich vielseitiger entwickeln könnten. Ich möchte hier einige Einzelheiten anführen. Statt dem Schüler gegen 30 oder mehr rhythmische Verwickelungen von Conus und Häßler vorzusetzen, würde ich ihn Schubertsche Tänze spielen lassen. Denn ich erblicke das Wesen der Rhythmus nicht in der korrekten Einordnung komplizierter Unterteilungsfiguren, sondern in der souveränen persönlichen agogischen Ausgestaltung der Motivkurven, wozu das Studium genialer Tanzmusik die beste Schule ist. Daß Jiránek kein Stück aus Bachs Suiten oder dem „Wohltemperierten Klavier“, kein bedeutendes Klavierwerk Mozarts oder Haydns noch Schuberts aufnahm, daß er Schumann so einseitig bevorzugt, scheint mir für die Erziehung aller unselbständigen Schüler (also der Mehrzahl) bedenklich.

Mir erscheint mithin das Werk trotz vieler Vorzüge im einzelnen als Ganzes nicht einwandfrei. Es ist zu einseitig und umfangreich für eine Skizze des pianistischen Entwicklungsganges. Eine solche müßte von jedem technischen Grundproblem von jedem großen

Meister, von jeder Stilgattung einige wichtige Proben bringen und in Anmerkungen auf die ergänzende Literatur hinweisen. Wenn ich also das ganze Werk als Studiengang nicht empfehlen kann, so wird doch jeder Lehrer und geistig regsame Schüler aus allen Teilen der Arbeit Jiráneks viele Anregungen schöpfen, und in diesem Sinne kann man das Werk warm empfehlen.

Hermann Wetzlar

255. **Hugo Kaun:** Fünf Gedichte von E. L. Schellenberg. op. 94. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 1.50 bzw. 1.—)

Diese fünf Kompositionen wollen, wie schon die Bezeichnung sagt, nicht Lieder im gewohnten Sinne sein, sondern musikalische Verstärkungen der gewählten Gedichte. Demgemäß legt der Tonsetzer weniger Wert auf eine selbständige, großlinige, gesanglich wirksame Führung der Singstimme als auf zwingende Stimmungsmalerei und sicheres Einfühlen in die Empfindung des Dichters. Wie so oft in ähnlichen Fällen, scheint aber das Klavier die Absichten des Komponisten nur unvollkommen wiederzugeben; vielmehr hat man häufig den Eindruck, als ob die Begleitung im Grunde orchestral gedacht sei. Die zarten, flüsternden Sechszehnteltriolen im „Frühlingsmärchen“ z. B. legen diesen Gedanken sehr nahe. „Die Fähre“ kennzeichnet die Bewegung glücklich in einer an sich sehr einfachen, aber in ihrer folgerichtigen Beibehaltung sehr anschaulichen Begleitfigur, der eine Art von obstinatem Baß als Gegengewicht dient. Die Steigerung ist schön, die gesangliche Linie edel geführt, etwas Visionäres gibt diesem Stück einen besonderen Reiz. „Mein schönster Traum“ ist mir zu impressionistisch und müßte mehr Gemütsiefe offenbaren, um dem Gedicht voll gerecht zu werden. „Frau Glück“ dagegen ist eine lebenswürdige Komposition, in der Drolligkeit sich mit einer leichten Altertümlichkeit des Ausdrucks paart, wie es der Eigenart der von Schellenberg nach Walther von der Vogelweide bearbeiteten Verse entspricht. Am schlichtesten und darum wohl am wertvollsten ist „Andacht“, ein Tonstück, das von ruhiger Innigkeit erfüllt ist und durch die leichte Bewegung in der rechten Hand eine höchst wirksame rhythmische Belebung erfährt. Alles in allem: diese fünf Gesänge eröffnen zwar keine neue Bahn, huldigen ziemlich oft auch der modernen Neigung, durch Chromatik, Enharmonik und Doppelvorzeichen sowie durch mehrfachen Wechsel der Taktart der dünn fließenden Erfindung einen gelehrten Anstrich zu geben, aber sie empfehlen sich doch als Arbeiten eines guten, ernst strebenden Musikers.

256. **Sergei Liapunow:** Lieder und Romanzen. op. 50 und 51. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.— u. Mk. 2.50.)

In diesen beiden Heften steckt sehr viel Musik und erfreulicherweise auch viel natürliches, ungekünsteltes Empfinden. Die Singstimme ist noch ausschließlich Trägerin der Melodie, während die Klavierstimme, abgesehen von den Einleitungen, Zwischenspielen und Schlüssen, sich offenkundig als bloße Begleitung gibt. Einer solchen Schreibweise zu huldigen, dazu gehört heute Mut und — Erfindung. Und wer die letztere sein eigen nennt, wird auch den Mut finden; denn die sogenannte Stimmungs-

musik der ungesanglichen Gesänge neuester Zeit entspringt doch meistens der „Melancholie des Unvermögens“. Liapunow, der bereits in seinen früheren Arbeiten sich als ein starkes Talent erwies, bekräftigt diese gute Meinung durch die vorliegenden zwei Hefte aufs neue. In seiner Musik vereint sich die weiche, gefühlsreiche Art des Russen mit der geläuterten Tonsprache des gebildeten Musikers, und das Ergebnis ist durchaus befriedigend. Mit einfachen Mitteln erzielt er in „Nacht“ eindringliche Wirkungen, bei „Sommernacht“ ist die pianistische Einleitung besonders wertvoll, auch das ziemlich ausgedehnte Nachspiel ist von apartem Reiz, während das eigentliche Lied mir ein wenig einförmig erscheint. Ganz entzückend und im besten Sinne von schubertischer Art beeinflusst ist das „Gondellied“, während „Die Dörfer verstummt“ einen Zug von Größe aufweist. Im zweiten Heft verdient gleich das liebenswürdige „Weihnachtsliedchen“ Beachtung, das Walzerlied „Wie der rauschende Quell“ ist von eigentümlichem Wohllaut in Weise, Harmonie und Rhythmik. Ein echtes Lied ist „Wie lieb' ich, Teure, deinen rätselhaften Blick“, erfüllt von edler Schlichtheit und tiefer Empfindung. Man darf den beiden Heften, die an Sänger und Klavierspieler keine Virtuosenansprüche stellen, weite Verbreitung wünschen.

F. A. Geißler

257. **Hans Fährmann:** Orgelsonate No. X in d-moll. Werk 54. Verlag: R. Forberg, Leipzig 1913. (Mk. 4.—).

An dieser neuesten umfangreichen Orgelsonate Fährmanns wird kein Orgelspieler, der Umschau nach Bereicherung seines Repertoires hält, ohne Interesse vorübergehen dürfen. Sie ist das Werk eines reifen Meisters, der nach Jahren heißen Ringens jene abgeklärte Sprache gefunden hat, wie sie in den letzten Kompositionen Fährmanns immer deutlicher in die Erscheinung getreten ist. In breitem Tonsstrom dahinfließend, erfreut die Sonate durch reichen Wohlklang und edle Melodik, wie durch üppige Polyphonie und farbenprächtige Harmonik. Der erste der drei Sätze erzählt von langer Fahrt und überwundenem Streit. In der Mitte steht ein friedvolles Largo con gran sentimento mit schönen Ausblicken in sonnige Gefilde. Während die beiden ersten Sätze nicht frei von schwelgerischen Längen sind, zeichnet sich die nun folgende Fuge mit zwei Themen durch Klarheit und Knappheit der Form und energievollen Schwung aus und bringt somit das Ganze befriedigend zum Abschluß. Wir zweifeln nicht, daß es Fährmann mit diesem Werke leicht werden wird, sich neue Freunde seiner Kunst zu gewinnen, die für die Arbeit des Einstudierens dieser Sonate, deren Aufführung etwa eine halbe Stunde beansprucht, reichlich belohnt werden. Ein reifer Spieler wird wenig technische Schwierigkeiten darin finden.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

258. **Otto Müller:** Zwei leichte Sonatinen für Violine (I. Lage) mit Begleitung des Pianoforte. op. 65. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Diese, von einem offensichtlich erfahrenen Pädagogen geschriebenen Sonatinen erfüllen

ihren instruktiven Zweck, den Anfänger mit dem ihm angewiesenen Tummelplatz von zwei Oktaven und einer Terz gründlich vertraut zu machen, bei abwechslungsreicher Berücksichtigung verschiedener Stricharten und Phrasierungsmöglichkeiten in einer sowohl den Formsinn als das melodische Empfinden recht solid bildenden Weise. Zur Ausführung des Klavierpartes kann sich der kleine Geiger mit einem gleich alten Freund der klavierspielenden Fakultät nutzbringend vereinigen.

259. **Karl Weigl:** Fünf Frauenlieder für eine mittlere Stimme und Klavier. op. 8. Verlag: Robert Forberg, Leipzig. (Einzeln je Mk. 1.—.)

Eine ausgeprägte melodische Ader, an der man an und für sich Freude haben könnte, verraten diese Lieder wohl nicht, aber sie lassen doch überall die lobenswerte Absicht erkennen, durch selbständige Führung der Singstimme und charakteristisch ausgearbeitete Klavierpartie, unter Aufwand weniger Mittel, fesselnde Gebilde zu schaffen. Gelegentliche harmonisch-melodische Reibungen aus Eigensinn der Motivdurchführung könnten dabei mit gesteigertem Eindruck vermieden werden. „Die Elfen sangen“, das fromme „Marienlied“ und das ganz niedliche „Schlummerliedchen“ (Gedicht von Rich. Leander) dürften dem Komponisten viele Freundinnen gewinnen.

260. **Walter Niemann:** Waldmärchen. Fünf Miniaturen für Klavier. op. 29. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Kompl. Mk. 1.50.) — Impromptu für Klavier. op. 31. Ebenda. (Mk. 1.50.)

So vornehm und sinnig empfundene und gestaltete kleine Tonbilder, wie Niemann sie der klavierspielenden Welt in seinem op. 29 schenkt, können ohne weiteres der Sympathie aller derjenigen sicher sein, denen Klavierspielen weniger Fingerdressur, als vor allem Gemütskultur bedeutet. Technisch stellen sie etwa die Ansprüche der leichteren lyrischen Stücke von Grieg. — Das Impromptu op. 31 ist bei der liebenswürdigen Brillanz und Eleganz seines Hauptsatzes, der mit einem imitatorisch-kantablen Zwischensatz abwechselt, schon mehr auf konzertmäßige Wirkung bedacht und dürfte, gemäß den detaillierten Nuancen, die der Komponist vorschreibt, wiedergegeben, eines günstigen Eindrucks sicher sein.

Otto Hollenberg
261. **Ethel Smyth:** Streichquartett in e-moll. Verlag: Universal-Edition, Wien und Leipzig.

Die bekannte englische Komponistin, Dirigentin und Frauenrechtlerin zeigt in dem vorliegenden Quartett ein anerkennenswertes Formtalent. Was sie aus ihrem (recht unbedeutenden) thematischen Material zu machen verstanden hat, das verrät jedoch nicht nur Routine und technische Begabung, sondern weit mehr noch eine echte Musizierfreudigkeit, die sich ganz unpathetisch gibt und weniger auf äußere Glätte als auf lebendige Klangwirkung bedacht ist. Der zweite Satz wird das deutsche Publikum wohl allzusehr an den Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer“ erinnern. Sonst aber stört nichts den guten Eindruck des anspruchslosen, anmutigen Werkchens.

Dr. Richard H. Stein

OPER

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater stand im Zeichen der Gäste. Von den beiden gastierenden Soubretten Wala Janczak und Frida Weber trug letztere, von den Koloratursängerinnen Else Hartmann und Irene Eden erstere den Sieg davon. Von den 68 Bewerbern um die Stelle des Hofkapellmeisters kamen drei: Dr. Stiedry („Tristan und Isolde“), Dr. Felix Schreiber („Meistersinger“) und Hofkapellmeister Karl Pohlig („Fidelio“) zur engeren Wahl; die Sterne der ersten erblaßten vor der Sonne des letzten, dem die reife Frucht also in den Schoß fiel. Das Erbe des Direktors Dr. Hans Waag übernimmt Hofrat Richard Franz, der 15 Jahre lang als Schauspieler der Dresdener Hofbühne angehörte und zuletzt mehrere Stadttheater leitete. Als Gäste erschienen: Margarete Elb, Jacques Decker und O. Hagen. Gegenwärtig schleppt sich der Spielplan in ewigem Einerlei den Ferien entgegen; einige neu einstudierte Werke: „Die Maieenkönigin“, „Zierpuppen“, „Rosenkavalier“, „Faust“ und „Der Prophet“ brachten einige Abwechslung, aber keinen großen Nutzen. Ernst Stier

BREMEN: Als Neuheit gab man unter Walter Wohllebes Leitung, von Curt Strickrodt trefflich inszeniert, den „Schützenkönig“, eine dreiaktige Spieloper von Julius Kulenkampf, einem Bremer, Musik von Heinrich Zöllner. Inhaltlich ist dies Stück eine Verwechselungskomödie mit bekannten theatralischen Mitteln, aber lebenswürdig und harmlos. Die Musik zeichnet sich aus durch Frische, Natürlichkeit und gefällige Melodik. In den Hauptrollen der beifällig aufgenommenen Oper waren Adolf Permann, Hans Siegfried, Willy Bader und die Damen Rösiger, Pecz und Blume tätig. — Das zweimalige Gastspiel von Amalie Torrès (Paris), Violetta in „La Traviata“ und „Madame Butterfly“, erregte allgemeines Interesse. Prof. Dr. Vopel

BRUSSEL: Die Monnaie-Oper zeigt ihre letzte (34.) Vorstellung von „Parsifal“ an. Der große künstlerische wie pekuniäre Erfolg blieb dem Werke treu bis zuletzt. — Von interessanten Neueinstudierungen sind zu nennen „Louise“ von Charpentier und „L'Étranger“, die hochinteressante Oper von Vincent d'Indy. — Zum Schluß der Saison bereitet die Direktion das alljährliche Wagner-Festival („Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“ und „Ring“) unter Kutzschbach und Lohse und mit deutschen Künstlern vor. Felix Welcker

DRESDEN: Die weiteren Aufführungen von Wagners „Parsifal“ haben den Beweis erbracht, daß die hiesige Oper für die meisten Partien dieses Werkes doppelte Besetzung aus eigenen Kräften stellen kann. Wir hatten sogar drei Träger der Titelrolle. Nach Vogelstrom sang Adolf Löltgen den Parsifal und wußte mit Gesang und Darstellung sich volle Achtung zu erringen, obgleich er vielleicht ein wenig zu repräsentativ war, d. h. den Kothurn des Helden tenors nicht völlig abgelegt hatte. Fritz Soot, der dritte Vertreter des reinen Toren, war in Erscheinung und Darstellung glänzend und bot auch stimmlich sehr Gutes. Elena Forti ist

eine stimmlich bedeutende und darstellerisch fesselnde Kundry; Walter Soomers in jeder Hinsicht untadeliger Amfortas ließ im Verein mit den genannten Leistungen den Gedanken an eine sogenannte zweite Besetzung nicht aufkommen, zumal da auch Ludwig Ermold als Klingsor noch Bedeutendes bot. Hermann Kutzschbach, der am Dirigentenpult Ernst v. Schuch ablöste, stand durchaus auf der Höhe seiner Aufgabe. Seltsamerweise hatte man nur für Gurnemanz, die umfangreichste Partie des Bühnenweihfestspiels, einen einzigen Sänger vorbereitet und das rächte sich bald, denn da Georg Zottmayr heiser wurde, mußte man doch einen Ersatzmann von auswärts herbeirufen, nämlich den Prager Bassisten Zec, der gewiß recht Gutes bot, aber den trefflichen heimischen Sänger doch nicht voll ersetzen konnte. — Eine fast vollständige Neubesetzung erfuhr „Zar und Zimmermann“ von Lortzing. Grete Merrem war eine ebenso anmutige wie glockenklar singende Marie Waldemar Staegemann konnte trotz schätzenswerter Leistung einen Scheidemantel oder Perron in der Partie des Zaren nicht vergessen machen, dagegen entfaltete Hans Lange als Peter Iwanow so viel stimmliche Frische und Schulung, so viel munteres, lebenswürdig-drolliges Spieltalent, daß die Hoffnung, in ihm einen vorzüglichen jungen Tenorbuffo zu gewinnen, schon als erfüllt erschien. Auch Emil Enderlein brachte in der Romanze des französischen Gesandten seinen edlen, klangvollen lyrischen Tenor zu bester Geltung. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Paul von Klenau's „Sulamith“ und Wolf-Ferrari's „Der Liebhaber als Arzt“ haben miteinander nur das eine gemein, daß sie zusammen ihre Erstaufführung hier erlebten. Klenau's Impressionismus liegt die farbenglühende Vision, die Überschwänglichkeit und Intensität des Empfindens im hohen Liede Salomos außerordentlich günstig. Durch den breiten Strom einer großzügigen Melodik erhalten besonders die lyrischen Szenen eine starke musikalische Wirkung. In diesem Opernakt in sechs Bildern fehlt ja der greifbare dramatische Kern, auch ist die Singstimme so behandelt, daß man sich gegen den Eindruck einer großen Balletpantomime, wie ihn die Russen kennen, nur schwer erwehren kann. Zumal die großen Szenen mit Chor wirken mehr dekorativ bühnenmäßig als dramatisch konzertal. Rein musikalisch genommen hat der Impressionismus Debussy's bei von Klenau mehr Rückgrat, mehr Knochengerüst erhalten, es steckt männliche Prägnanz in manchem Orchestermotiv, besonders die lyrischen Partien sind in sich vollendet. Es ist sehr erfreulich, daß sich unsere Oper dieser Ehrenpflicht, ein solch bedeutsames Werk aufzuführen, unterzogen hat. Dr. Rottenberg brachte mit feinem Stilgefühl gerade das lyrische Pathos dieser Musik wundervoll zur Geltung. Frau Sellin sang und spielte die Sulamith mit hingebendem Temperament, Herr Breitenfeld sang den Salomo mit der ganzen Fülle seines edlen und männlich kräftigen Organs. — Wolf-Ferrari zeigt in seiner Komödie eine reife Meisterschaft. Dieses witzige und rhythmisch feinsinnige Orchester, die geschickte Behandlung der Gesangstimmen, nicht zuletzt die meisterliche Be-

handlung der musikalischen Formen, die gefällige Melodik geben dem Werkchen einen Reiz sondergleichen. Es ist Rossini ins Moderne übertragen. Kapellmeister Egon Pollak hatte der graziösen, aber außerordentlich schweren Musik eine kolossale Arbeit gewidmet. Man erlebte eine Auf- führung, der aber auch gar keine Erdschwere anhaftete: eine Dirigentenleistung ersten Ranges. Frau Boennecken sang charmant und herzlich das junge Töchterchen, Frl. Uhr konnte als Anstifterin der Komödie ihre ganze sinnlich prickelnde Anmut entfalten, Herr Stock charakterisierte den Alten sehr fein, und Herr Gentner sang den Liebhaber, wie ein musikalischer Tenor eine dankbare Partie singt. Das Quartett der Mediziner war ausgezeichnet. Wiederum also ein Abend, der die Frankfurter Oper in einer außerordentlichen Leistungsfähigkeit zeigte.

Karl Werner

GRAZ: Fritz Feinhals hinterließ als Holländer einen in jeder Beziehung unvergleichlichen, als Rigoletto einen hochinteressanten Eindruck, Frau Cahier überwältigte als Ortrud durch stimmlichen und darstellerischen Ausdruck und imponierte als Carmen durch die packende, aber niemals derbe Realistik ihrer Auffassung. Als Margarethe in der gleichnamigen Gounod'schen Oper und als Micaëla zeigte Gabriele von Leskyen eine hübsche Stimme, aber sonst nicht viel mehr, was zu Gastspielreisen an größeren Bühnen berechtigen würde. — Auf Engagement sang Rudolf Waldburg den Tannhäuser und verriet recht gutes Material und bildungsfähige Begabung. Sein Engagement ist zustande gekommen, obwohl er seinen Vorgänger Willy Tosta, der eben wieder einen ausgezeichneten strahlend-frischen Lohengrin sang, keineswegs erreicht. Johanna Perthold debütierte als Valentine („Hugenotten“) und Brünnhilde („Walküre“): ungemein schönes, geklärtes Spiel, kräftige, aber leider verschleierte, heisere Stimme, daher für Graz vielleicht doch nicht geeignet.

Dr. Otto Hödel

HALLE (SAALE): Nach Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ und dem weihewollen „Parsifal“ brachte unsere Oper als dritte Novität die Uraufführung des einaktigen musikalischen Lustspiels „Der Zufall“ von Hans Dahlmann (Nina Falkenberg) mit der Musik von Bruno Heydrich, dessen frühere Opern „Amen“ und „Frieden“ vor Jahren über einige Bühnen gegangen sind. Dem Stücke liegt eine frei bearbeitete Novelle von Barili zugrunde. Im Hause des etwas blasierten, reichen genuesischen Advokaten Marini Ercole hat sich eine große maskierte Gesellschaft zusammengefunden, die aber doch nicht vermochte, den Gastgeber, der das Gewand eines Mandarin angelegt hat, amüsant zu unterhalten. Er hat sich im Gegenteil den ganzen Abend über gelangweilt, wie er am Schlusse des Festes seinem im Spiele unglücklichen Freunde Felice gesteht. Felice meint, für ihn gäbe es nur noch eine Rettung: sich einmal ernstlich zu verlieben, ein Mittel, das der reiche Lebemann ablehnt, da er nur ein Weib voll höchster körperlicher, geistiger und seelischer Vorzüge lieben könne. Der Zufall führt bald darauf solch ein edles Geschöpf in sein Haus. Eine Unbekannte, der es gelingt, zwei Polizisten von der Spur ihrer verfolgten Freundin abzu-

lenken, flüchtet in das offen stehende Haus des auf dem Diwan eingeschlafenen Ercole. Ihr Versuch, den Schlafenden zu wecken, mißlingt, und sie rettet sich vor den Verfolgern auf den Erker. In dem Augenblicke, als die Verfolger wähen, die rechte Spur gefunden zu haben, tritt ihnen die Unbekannte entgegen und gibt sich für die Gattin des Advokaten aus. Ercole übersieht sofort die Lage und geht auf die ihm zugemutete Rolle ein, und es gelingt ihnen, die Polizei so lange hinzuhalten, bis die Freundin der Unbekannten sich auf das Schiff geflüchtet hat und den Hafen verläßt. Ercole aber ist von der Fremden so bezaubert, daß er das Spiel in die Wirklichkeit übertragen möchte und sich um ihre Hand und Huld bewirbt und schließlich auch Erhöhung findet. Das geschickt entworfene Textbuch hat Bruno Heydrich leider nicht so komponiert, wie man es von ihm nach seinem „Frieden“ erwarten durfte. Der musikalische Lustspielton ist zu wenig betont. Mit großem Pathos und breiten Gesten ist einem solchen Stoffe nicht gedient. Am besten ist noch das verfolgende Polizistenpaar illustriert, während die Soloszene zwischen der Unbekannten und Ercole etwas flach geraten ist. Auch in der Wahl der Themen ist Heydrich nicht immer mit der nötigen Selbstkritik verfahren, sonst hätte er den fatalen Anklang an die „Schlösser, die im Monde liegen“ recht gut vermeiden können. In der Instrumentierung ist manches reichlich dick aufgetragen, anderes durchsichtig, dem Stoffe entsprechend, so daß der kritische Zuhörer nirgends recht froh werden kann. — Die Besetzung der Rollen entsprach nicht überall den Erwartungen. Susanne Stolz traf den Stil am wenigsten. Für den absagenden Otto Rudolph sprang in der letzten Minute der Komponist, der als Heldentenor in Aachen und Köln früher große Triumphe feierte, selbst rettend ein. Recht gut waren die Polizisten durch die Herren Fr. Gruselli und Franz Schwarz vertreten. Auch Alfred Fährbach fand sich mit der Partie des Felice Fenoglio ansprechend ab. Theo Raven hatte die Novität wirkungsvoll inszeniert, und Kapellmeister H. H. Wetzler leitete die Aufführung mit dem ihm eigenen Schwunge.

Martin Frey

HANNOVER: Seit 5. April hat nun auch unser Königliches Theater seinen „Parsifal“. Es ist damit in den Wettkampf der Bühnen, das Bühnenweihfestspiel würdig herauszubringen, eingetreten und mit der höchsten Anspannung aller Kräfte, unter persönlichem Bemühen seines Leiters, des Barons von Puttkamer, um eine stilvolle Inszenierung hat es nicht vergeblich an der Lösung dieser hehren Aufgabe gearbeitet. Die wundervollen Dekorationen stammten aus dem Atelier von Hans Kautsky. Für den mächtigen romanischen Kuppelbau des in gewaltigen Dimensionen gehaltenen Gralstempels ist der Mainzer Dom Vorbildlich gewesen. Leider fehlten die Wanddekorationen! Die Verwandlungsmusik erklingt bei heruntergelassenem Vorhang. Die musikalische Leitung Karl Gilles förderte die Schönheiten der Partitur restlos zutage, indem nach Stil und Wesen dem Kunstwerke völlig entsprochen wurde. Die wertvollste Stütze der Aufführung war das Königliche Orchester.

das rechte Wunder eines abgeklärten Spiels vollbrachte. Unendliche Sorgfalt und gebildeter Geschmack war an die Inszenierung und Regie gewandt, in der Oberregisseur Derichs der vornehmen Gemessenheit und ausdrucksvollen Plastik, womit sich die szenischen Vorgänge in dem einzig gearteten Drama abzuwickeln haben, völlig Genüge tat. Lobenswert war auch die szenisch-dekorative und maschinelle Einrichtung des Oberinspizienten Mund. Bei der ersten Aufführung gab Merter ter Mer einen sehr annehmbaren Parsifal, Gertrud Kappel eine Kundry, die sich schon weit über das Mittelmaß erhob, Rudolf Moest einen warm empfundenen, innerlich abgeklärten Gurnemann, Kronen einen Amfortas mit charaktervollen Akzenten, Paul einen glaubwürdigen Vertreter des Dämonischen und Rabot einen stimmkräftigen Titurel. Rechtes Gewicht war auf eine stimmlich und klanglich wirkungsvolle Durchführung der Chöre gelegt. Die Blumenmädchenszene war ein Kabinetstück musikalischer und darstellerischer Delikatesse. Bei der zweiten Aufführung nahm sich Fr. Wallen der Rolle der Kundry mit recht dramatischem Können an, während Fleischer mit eindringlicher Belebung des Ausdrucks den Amfortas sang. Der Bayreuther Parsifal Heinrich Hensel zeigte sich bei gleichem Anlasse in dieser seiner Glanzrolle. Eine anziehende Figur des „reinen Toren“ gab am ersten Ostertage bei der dritten Aufführung Curt Taucher aus Chemnitz ab. Die vierte und zugleich letzte Aufführung am zweiten Ostertage — um der Eigenart des Bühnenweihfestspiels entgegenzukommen, hatte man zu den vier Aufführungsterminen zwei Tage aus der Karwoche und die Osterfesttage gewählt — geschah dann wieder mit eigenen Kräften. — Die anderen Ereignisse der Königlichen Bühne traten in letzter Zeit gegen die Parsifal-Aufführung bescheiden in den Hintergrund. Es kam Anfang März eine Neueinstudierung von „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“ unter Leonhardt heraus, und Mitte März fanden Ehrengastspiele von Mafalda Salvatini (Amelia in „Maskenball“) und Oskar Bolz (Siegfried, Jung-Siegfried, Raoul, Othello) statt, die im ganzen erfolgreich verliefen. Endlich habe ich noch zwei Parsifal-Rezitationen von Einar Forchhammer unter Mitwirkung des Königlichen Orchesters, das die Vorspiele und einige Bruchstücke aus dem Musikdrama vortrug, zu erwähnen.

Albert Hartmann

KÖLN: Aus dem Opernhaus ist nur eine im ganzen löbliche Neueinstudierung von Adams' „Postillon von Lonjumeau“ zu melden, die zwar nicht alle Solisten als prädestinierte Träger ihrer Rollen bewährte, aber dem jungen Tenoristen Carl Schröder Gelegenheit bot, alle Hauptrequisiten für die allbekannte Parade-Titelfigur in zum mindesten hinlänglicher Weise zu betätigen.

Paul Hiller

LONDON (März): Enthusiastischen Beifall fanden die „Meistersinger“ in einer Neubesetzung an der Covent Garden Oper. Das vortrefflich disponierte Orchester stand wieder unter der umsichtigen Leitung Albert Coates' aus Petersburg. Den größten Erfolg des Abends errang Paul Bender mit seinem

unübertrefflichen Hans Sachs. Die Leistung verdient stimmlich und schauspielerisch das höchste Lob, und Bender hat nach seinem glänzenden Amfortas und Wotan auch in der Rolle des Dichter-Schusters den besten Eindruck hinterlassen. Neu waren Sembach als Walther, Schramm als David und Fönss als Pogner, die alle ungeteilten Beifall fanden. Die überaus erfolgreiche Saison endete mit zwei Extravorstellungen des „Parsifal“ in schwächerer Besetzung, die jedoch viel des Schönen boten. Neu war der Gurnemann Richard Höttges' aus Köln.

L. Leonhard

MAINZ: Zwei deutsche Uraufführungen, darunter die jüngste Oper von Leoncavallo, waren geeignet, eine besondere Anziehungskraft auszuüben. Während der französische Einakter: „War einst eine Schäferin“ von Marcel Lattès, eine unglaublich langstielige Idylle im Geschmack des Rokokozeitalters, vermöge ihrer kraftlosen, zuckersüßen Lyrik, ohne persönlichen Einschlag, jeglichen Erfolges verlustig ging, wurde Leoncavallo's zweiaktige Musiktragödie „Zigeuner“ mit allen Zeichen ungewöhnlichen Interesses entgegengenommen. Wie im „Bajazzo“ spielen auch in diesem dramatisch außerordentlich wirksamen Werke die stärksten Leidenschaften: Liebe, Haß, Eifersucht und Rache die Hauptrollen. Das Textbuch, nach einer Dichtung Puschkin's geschrieben, ist, wie zu erwarten war, von starker Romantik und spannender Entwicklung, mit seiner herzbeklemmenden Schlußkatastrophe — die beiden Liebenden erleiden in einer abgeschlossenen Waldhütte den Flammentod — bedeutet es eine erneute Ausbeute des einst so beliebten veristischen Geschmacks. Daß Leoncavallo als Meister kraftstrotzender, farbenprächtiger Orchestereffekte, mit seiner Vorliebe für sensationelle, aufregende Bühnenwirkungen Gefallen an dem kontrastreichen Stoff finden konnte, ist wohl zu verstehen. Mit großer Sicherheit und künstlerischer Routine wußte er den Ereignissen und Vorgängen auf der Szene wirksamen musikalischen Ausdruck zu verleihen. Der üppige Wohlklang gut erfundener Melodien ist auch in seinem neuen Werk von unmittelbarer Wirkung. Am besten gelingen ihm wieder Schilderungen tragischer Konflikte, für die er als gewiegener Techniker die packende Gewalt seines großen musikdramatischen Könnens einzusetzen hat. Die Aufführung unter Albert Gorters großzügiger Leitung verlief in mustergültiger Weise. Margarete Gauntier, August Gesser und Josef Degler als Vertreter der Hauptrollen boten hoch zu bewertende, stimmlich wie darstellerisch sorgsam ausgearbeitete Leistungen. Leoncavallo, der behäbig dreinschauende, sympathische Maestro, der die Einstudierung in seiner Gegenwart hatte vornehmen lassen, wurde enthusiastisch gefeiert. Nun wird sich unsere Bühne mit vollem Eifer noch dem Studium der Wagnerschen „Ring“-Trilogie zu widmen haben, die den Abschluß der diesjährigen Saison und zugleich der Tätigkeit Hofrat Behrends bedeutet, der als Intendant an das Frankfurter Schauspielhaus berufen wurde.

Leopold Reichert

MÜNCHEN: Am 15. April hat unsere Hofoper die „Elektra“ aufgeführt. Richard Strauß dirigierte, Frau Bahr-Mildenburg sang und

spielte die Klytämnestra. Der Darstellungsweise dieser Künstlerin gelingt ein Wunder, von dem wir Jüngeren — auf der Opernbühne wenigstens — kein Vorbild mehr erlebt haben: die Vermenschlichung des „großen Stils“. Man darf dabei nicht an jene fleißigen Brünnhilden und Isolden denken, deren kühles Raffinement alles Monumentale ins Salondamenhafte verniedlicht. Frau Bahr-Mildenburg zieht umgekehrt alles Menschliche, allen Rohstoff psychologischer Beobachtung zur Höhe des „großen Stils“ empor, sie arbeitet mit den feinsten Einzelzügen und allem scheinbar Improvisatorischen vollendetster schauspielerischer Technik, ohne dem Stil ihrer Rolle das Geringste von seinen breiten und großen Wirkungen zu nehmen. Diese Künstlerin erledigt durch ihr Beispiel alle Erörterungen über alte und neue Darstellungsschule, ja ich glaube, daß solche Erörterungen nie möglich gewesen wären, wenn man ein Beispiel wie das ihrige stets hätte vor Augen haben können. Richard Strauß interpretierte sein Werk in der bekannten Weise, die auch den Widerstrebenden mitreißt: mit dem straffen rhythmischen Elan, der tiefen Beseelung alles Kantilenartigen und vor allem mit der scharfen Deutlichkeit, die auch bei den stürmischsten Temperamentsausbrüchen klar in den feinen Mechanismus des Orchestersatzes schauen läßt.

Alexander Berrische

ROSTOCK: Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“, von Kapellmeister Klausner sorgfältig einstudiert, erwies sich als recht äußerlicher und unerquicklicher Opernschlager, der beim großen Publikum lebhaftes Interesse hervorrief. Zöllners „Versunkene Glocke“ wurde sehr gut neu einstudiert, errang aber wenig Erfolg. Zum Schluß der Spielzeit veranstaltete Direktor Schaper eine festliche Aufführung des „Tristan“ unter Gustav Brechers geistvoller Leitung. Menzinsky sang und spielte einen tief empfundenen Tristan; die Isolden von Frau Rüsche-Endorf, die Brangäne von Frau Marie Götze und der Marke des Herrn Karl Braun befriedigten mehr nach der rein gesanglichen als nach der dramatischen Seite. Das Orchester leistete Vorzügliches. Der ganzen Aufführung eignete hoher Kunstwert.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Das große Ereignis der Berichtszeit war die Erstaufführung des „Parsifal“. Die Zurückhaltung der Aufführung bis zur Feierzeit der Osterwoche und die in musikalischer und szenischer Gestaltung durchaus weihfestliche Darstellung haben den Charakter des Bühnenweihfestspiels rein und ungetrübt erhalten. Max von Schillings und Emil Gerhäuser haben sich als Leiter des Musikalischen und Szenischen als echte Gralshüter erwiesen, die auch noch die leichten Schatten, wie sie besonders im zweiten Akt in der Unzulänglichkeit der szenischen Bilder erschienen, mit ihrer künstlerischen Kraft aufhellen werden. Die stolze Absicht und Möglichkeit, das Werk ganz mit eigenen Kräften herauszubringen, wurde leider durch ein plötzliches Versagen unserer Kundry, Sophie Palm-Cordes, vereitelt. In den fünf vom Publikum geradezu fieberhaft erstürmten Aufführungen erschienen drei verschiedene Kundrys. Warum nicht eine wirk-

lich bedeutende von erster Stelle? Das hätte besser zum Bühnenweihfestspiel gestimmt als der schon im gewöhnlichen Opernrepertoire oft störende Wechsel von Verlegenheitsgastspielen. Als Parsifal erreichte Rudolf Ritter besonders nach der lyrischen Seite mit warmer, lichter Tongebung und innerlich belebter Darstellung starke Wirkungen. Als Gurnemanz erschienen Reinhold Fritz und Otto Helgers in den Aufführungen wechselnd, beide mit kostbarem Stimmklang gesegnet, der erstere, für Bayreuth schon ausersehen, seiner ganzen Erscheinung und seinem künstlerischen Temperament nach wie geschaffen für diese Partie. Theodor Scheidl, ebenfalls für Bayreuth gesichert, gestaltete den Amfortas mit lebendigem dramatischen Ausdruck. Für Klingsor besitzt unser Albin Swoboda, der andere musikalisch-dramatische Charaktere so treffsicher und wirksam zu zeichnen versteht, nicht den kalten, düsteren und bannenden Klang in seiner Stimme. Beifallsäußerungen unterblieben bei den Aufführungen auf Wunsch der Intendanz.

Oscar Schröter

WIEN: Franz Schmidts „Notre-Dame“, bei der Uraufführung in der Hofoper mit außerordentlichem Beifall, ja in einzelnen Momenten mit Jubel begrüßt, war nichtsdestoweniger eine Enttäuschung für all jene, die vom Musikdrama unserer Tage mehr fordern, als ein grobgezimmertes, in übler Panoptikumromantik schwelgendes Textbuch und eine Musik, die sich kaum jemals zu wahrhaftem, innerlich bewegtem dramatischen Ausdruck verdichtet, fast nie von den seelischen Zuständen der handelnden Menschen Entscheidendes aussagt und sich mit der flüssigen Aneinanderreihung wohlklingender, eine gewisse äußere Noblesse immer wahrer Phrasen begnügt. Gar nicht davon zu sprechen, daß in diesem Werk nirgends ein neuer Ton angeschlagen wird, daß kein starker Ausdrucks-wille nach neuen Möglichkeiten tondramatischer Gestaltung sucht oder gar ein Schritt weiter in der Eroberung eines neuen Opernstils gemacht wird: mit Dingen von solcher Seltenheit, wie sie oft jahrzehntelang nicht zur Erfüllung gelangen, darf man nur dann messen, wenn man der Genialität gegenübersteht, die durch heftige Überraschungen von der Heerstraße fortlockt, aber die zu erwarten selbst die Sehnsucht nicht berechtigt, die nach ihr die Arme ausbreitet. Mit ihren Überwältigungen zu rechnen, wäre töricht, und es stünde schlimm um unser Theater, wenn man alles Mindergeartete von edler Tüchtigkeit ablehnen wollte; ihr Mangel muß nur hier ausdrücklich festgestellt werden, wo eine faktiöse Liga geneigt scheint, das Werk eines guten Musikers von ganz undichterischem Wesen („dichterisch“ nicht nur im Sinn der Textunterlage, sondern der ganzen künstlerischen Abart) zum Meisterwerk auszurufen — freilich dieselben Verteidiger der „Gesundheit“ (unter Anführungszeichen), der soliden Mittelmäßigkeit, die für große Kunsterscheinungen wie Mahler und Strauß nur Hohn und Verdächtigung übrig hatten und haben. Obendrein ist jene „Gesundheit“ nur eine scheinbare; in diesem Werk wenigstens, das sicherlich nicht aus schlechten Nerven kommt, aber aus einer Robustheit, die gegen feinere Reize immun ist, dafür aber

auch stumpf gegen derbe Theatergifte. Ich wenigstens kann mir schwer Ungesünderes denken (im Sinn der höheren Gesundheit einer hellen, schlanken, beweglichen Geistigkeit) als diese dramatische Hintertreppenphantasie, diese Wachsfigurenkabinettsammlung von Greueln, Frömmerei, Zigeunerromantik, diese Szenen, die sich zwischen geheimnisvollen geraubten Kindern, verkrüppelten Halbtieren und bösen Priestern abspielen; und es ist das Glück der Musik, die dazu gemacht wird, daß sie keine dramatische, psychisch widerspiegelnde ist, und daß in ihr ein seltsames Problem steckt: daß sie eben dramatisch genommen vollkommen unwahr ist, aber sicherlich von keinem unwahren Künstler kommt, sondern von einem, der seinen Text mit Musik behängt, statt ihn in Musik umzusetzen; der ganz seiner offenbar unkultivierten Naivität folgt, die an die Stelle thematischer Charakteristik, der seelenkündenden Orchestersprache oder selbst der Tonmalerei ein schönklingendes, von ein paar Erinnerungsmotiven durchsetztes melodisierendes, kaum jemals in fester Kontur umrissenes Improvisieren setzt. Sicher, daß — von der Hausmeisterromantik des Textes ganz abgesehen — auf solche Weise kein „gesundes“ Kunstwerk zustande kommt: weil es unorganisch ist, weil die zwingende innere Beziehung zwischen dem Drama und der Musik fehlt. Gift für den unsicheren Geschmack des Publikums. Die Worte Savigny's, der den „Notre-Dame“-Dichter Victor Hugo bei seiner Aufnahme in die Akademie mit den Worten begrüßte: „Vous avez introduit l'art scénique dans la littérature“, und der sich auf das Wortspiel „art scénique“ und „arsénique“ nicht wenig zugute tat, ist aus dieser Perspektive heraus auch auf Schmidts Werk anzuwenden. Nicht zuletzt deshalb, weil gerade die Elemente fehlen oder nur flüchtig angedeutet sind, die ein gebildeter Künstler aus dem Roman übernommen hätte: die Notre-Dame-Atmosphäre, das große Symbol der Kirche, das Zeitbildliche, die Volkspsyche, die in der Karnevalsbelustigung, der Befreiung der Delinquentin aus Henkershand, der Verspottung eines unselig häßlichen Krüppels und in einer Hinrichtung nur Anreiz und Lust der Pöbelinstinkte findet — nur das Kolportagehafte ist geblieben. Dazu in der Musik eine verhängnisvoll retardierende Neigung zu Monologen, endlosen Erzählungen, Vor-, Nach- und Zwischenspielen, die die szenische Kontinuität aufhalten oder ganz vernichten. Drei Stellen als Beispiel für Schmidts dramatische Unzulänglichkeit: in dem Augenblick, in dem Esmeralda durch den verwachsenen Glöckner dem Henker entrissen wird und in dem ein Aufschrei, ein fast unartikuliertes Toben der Menge laut werden müßte, wird ein säuberliches Fugato angestimmt, in dem diese Erregung zum Ausdruck kommen soll; das Esmeraldamotiv, das die Oper beherrscht, ist ein — an sich vorzüglich erfundenes — ungarisches Thema: in der französischen Atmosphäre des Ganzen und als Charakteristik einer spanischen Zigeunerin ein Fehlgriff, der fast zum Symptom wird; und wenn Quasimodo in schäumendem Zorn einen Steinblock mitten in die blutdürstig frohlockende Menge schleudert, singt der Chor gemütlich und ungestört weiter, ohne daß ein rasender Schrei des

Schreckens und des Schmerzes den vergnügten Gesang mitten drin zerrisse. Bei alledem: in dem Ganzen ist doch ein Etwas, das daran hindert, ein bündiges „Versungen und Vertan“ festzustellen. Dieses Etwas liegt in der durchaus sympathischen Person des bescheidenen, niemals um Aufführungen und Erfolge bemühten, in stiller Zurückgezogenheit intensiv arbeitenden und als interpretierender Künstler auf das schönste musizierenden Tondichters; dann aber auch in dem Werk selbst, in dem sich trotz alles Fehlens überzeugender, prägnanter Melodik, energischen symphonischen Aufbaues und des Eindrucks einer packenden Dramatikerfaust ein oft bestrickender Sinn für orchestralen Wohlklang geltend macht, besonders in der oft faszinierenden und hier sogar eigenartigen Behandlung der Streicher in dem vagen Durchschimmern nebelhafter Melodiestimmen durch das Geflimmer zerlegter Dreiklänge in einer Smetana-Melancholie der (freilich weder sehr sinnlichen noch von starker erotischer Melodik getragenen) Liebesthemen. Vor allem aber in einem schönen Ernst der Tonsprache, einem Meiden alles Unvernünftigen oder gar Rohen, ein paar feinen thematischen Bildungen und einem nicht zu verkennenden Temperament, das sich weniger in dramatischen, als in rein musikalisch-dynamischen Steigerungen, einer lodern schön Wärme des Kolorits äußert. All dies aber doch eigentlich Dinge außerhalb des Dramas, ja fast außerhalb der Musik zu einer Oper; jedenfalls — von der Opernperspektive aus betrachtet — sekundäre Erscheinungen, die erst der primären, der souveränen Tongestaltung, der musikalischen Psychologie, des überzeugenden motivischen Gewebes, der ergreifenden lyrischen Ausbrüche bedürften, um zum Schaffen eines Tondramas zu führen. Vielleicht aber weisen beide Werke Schmidts, die man in diesem Jahre gehört hat, die Symphonie, die bei allem großen Zug und ihrer edlen Musikantenmeisterschaft doch auf ein theatralisches Talent zu weisen schien, die Oper, deren oft so undramatisches Musizieren und das verweilende Ausspinnen und Abschweifen ihrer Präludien, Interludien und Chöre auf eine dritte Kunstart hin, in der Schmidt — gleich seinem von den gleichen Anhängern hochgepriesenen, ernsten, durch den Willen zur Monumentalität und durch starkes Können imponierenden Kollegen Prohaska — Bedeutsames schaffen mag: das Konzertatorium oder die moderne Kantate, in der selbst eine grelle Textwahl gemildert wird, weil im Musiksaal die Drastik der Szene, der lebende Film wegfällt und die Phantasie des einzelnen ausgleichend waltet. Jedenfalls wird man all der anziehenden Qualitäten seines Wesens und seiner Musik halber gern wieder Neues von Schmidt hören, den man für die Unduldsamkeit und den Terrorismus seiner Parteigänger, die ihn gern gegen die „krankhafte“, „spekulative“, „sensationslüsterne“ Moderne ausspielen möchte, nicht verantwortlich machen darf; und auch nicht für die nicht ganz einwandfreie Propaganda seiner einstigen Orchesterkollegen, die sich als Ausführende dem Applaus des Publikums eigentlich nicht fördernd anschließen hatten. Die Aufführung war sehr schön; das Orchester spielte sich in einen wahren Klang-

rausch hinein; Schalk ließ all die beim Hören so bestrickenden, erst bei näherer Betrachtung ihre eigentliche Substanzlosigkeit offenbarenden Tonmischungen mit einem Temperament und einer Gestaltungskraft auffunkeln, die man nicht oft bei ihm erlebt; die Gutheil-Schoder, diese ganz große, tief beseelende, geniale Seelenschließerin und Gesangskünstlerin, die Herr Gregor schmachvoll zurückdrängt und monatelang spazieren gehen läßt, gab der Esmeralda zuerst alle fremdartig reizvolle Schönheit der Zigeunerin und war dann nur mehr ein ergreifend armes Menschenkind, in Qual und Einsamkeit erschauernd, von allem Lockenden ihrer Welt fortgerissen. Weidemann gab dem „bösen Priester“ dämonische Größe und eine Würde des Leids, die all das Törichte der Gestalt in ihrer Fünfkreuzerroman-Grausamkeit vergessen macht; Mayr, als Quasimodo im Äußeren ganz die Verkörperung der grellen Phantasie Victor Hugos, läßt durch die wundervolle Wärme seiner flutenden Stimme das Seelische der verrenkten Figur in rührender Weise ahnen, und Frau Kittel neben den Herren Miller und Maikl schließt sich angemessen an. Nochmals sei, und gerade meiner vom Votum des Premierenpublikums abweichenden Meinung halber, der außergewöhnliche Erfolg der Uraufführung festgestellt, der um der Persönlichkeit Schmidts halber jeden herzlich erfreuen wird; die Dissonanzenmüdigkeit, die Freude an zwanzig gesanglichen Takten zeigte sich so stürmisch, daß man das, was möglicherweise daran symptomatisch sein mag, zur Begrüßung eines „Retters aus der Not“ zu steigern beflissen war. Während durch Werke dieser Art nur die Verwirrung des Geschmacks gesteigert wird, zu der freilich jene am wenigsten beitragen sollten, die sich jahrelang in Vereinsgründungen und Aufführungen gerade für die exklusivste Musik einsetzten, für Ansorge, Reger, Schönberg, Streicher, Webern und die sich durch die Hymnen, die sie jetzt bei diesem dichterisch abscheulichen und musikalisch sympathischen, aber physiognomielosen Werke anstimmen, in den Verdacht bringen, daß es ihnen weder damals noch jetzt um die Sache, sondern nur um die eigene kleine Persönlichkeit ernstlich zu tun war.

Richard Specht

ZÜRICH: Der 50. Geburtstag Eugen d'Albert's wurde im Stadttheater durch die Aufführung des Einakters „Abreise“ gefeiert. Außer der Ouvertüre vermochte das musikalische Lustspiel jedoch kein größeres Interesse abzugewinnen.

Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

AMSTERDAM: Das Hauptereignis der letzten Monate war das Auftreten von Claude Debussy und von Arnold Schönberg mit eigenen Werken, als Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters. Debussy war noch niemals in Amsterdam gewesen, obwohl Mengelberg, Dopfer und Cornelis öfters seine Orchesterwerke (Iberia, La Mer, Nocturnes, Prélude à l'après-midi d'un faune) dirigierten; der französische Tonsetzer wurde mit Enthusiasmus gefeiert. Schönberg, natürlich schwieriger zu verstehen als Debussy, dirigierte seine Fünf Orchesterstücke und hat

damit hier wirklich einen gewissen Erfolg erzielt. Nächsten Winter wird Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester und dem Toonkunst-Chor die „Gurrelieder“ zu Gehör bringen. — Toonkunst gab unter Mengelbergs Leitung und unter Mitwirkung der Damen Noordewier und de Haan und der Herren George Walter und Johannes Messchaert eine glänzende Aufführung von Beethovens „Missa Solemnis“. Die „Koninglijke Oratoriumvereeniging“ bot unter Anton Tierie, ebenfalls mit dem Concertgebouw-Orchester, Bachs Johannes-Passion und die „Christelijke Oratoriumvereeniging“ unter Johan Schoonderbeek Mendelssohns „Elias“.

Chr. Freijer

BERLIN: In der Stillen Woche hat die Singakademie unter Leitung Georg Schumanns wieder die beiden Bachschen Passionen nach den Evangelien des Johannes und des Matthäus aufgeführt; die erstere in ihrem Saale am Gründonnerstag, die andere Montags in der Garnisonkirche und dann am Karfreitag wieder in ihrem eigenen Heim. Die letztere Aufführung war sogar die hundertste, die dieser Gesangsverein überhaupt veranstaltet hat, ungerechnet die öffentlichen Generalproben. Es war eine künstlerische Tat von weittragender Folge, als die Matthäuspasion am 11. März 1829 — genau 100 Jahre nach ihrer ersten Vorführung in der Leipziger Thomaskirche unter ihres Schöpfers Leitung — in der Singakademie zu Berlin nach vieljährigem Schläfe zum ersten Male wieder erklang. War das Werk doch nach dem Tode des Thomaskantors (1750) der Welt so gut wie verloren gegangen, nicht allein dieses Werk, sondern fast auch die ganze reiche Fülle alles dessen, was der Meister überhaupt an Chorwerken geschaffen hatte. Nach der damaligen Wiedererweckung der Matthäuspasion begann man sich ganz allmählich, wenn auch recht langsam, auf die andern Werke Bachs zu besinnen; den eigentlichen Anstoß zu der Wiederbelebung der Bachschen Musik hat aber die erste Aufführung der Berliner Singakademie gegeben, deren Geschichte Professor Schumann in einer kurzen Übersicht dem Programm der hundertsten Aufführung angefügt hat. Und diese hundertste gereichte dem Dirigenten wie dem Verein ebenso zur Ehre wie die erste. Noch selten habe ich den gewaltigen Eingangschor, die Choräle wie überhaupt alle Chorsätze geistig so lebendig, so kraftvoll im Ausdruck, so klangschön wie diesmal gehört; es war, als ob jedes einzelne Mitglied der Sängerschar dem Werke zuliebe sein Bestes gäbe. Jeder Sänger, jeder Instrumentalist aus dem Philharmonischen Orchester war mit ganzem Herzen bei der Sache. In beiden Passionen sang Messchaert den Christus, Richard Fischer den Evangelisten, Eva Leßmann die Sopransoli. Durch Stilsicherheit und Innigkeit des Ausdrucks hob sie sich vorteilhaft ab gegen Frau Mysz-Gmeiner, deren Organ der dunklen Wärme des eigentlichen Altes ermangelt, deren Vortragsweise sich im modernen Liede heimischer fühlt als in der Bachschen Musik. Seitdem Georg Schumann die Singakademie leitet, wird der Johannespassion in der Stillen Woche eine ebenso feste Stelle eingeräumt wie der des Matthäus am Karfreitag, so daß man die einander ebenbürtigen Werke nacheinander in sich aufnehmen kann.

E. E. Taubert

Willy Burmester gab wieder einmal ein Konzert mit Orchester (dem Philharmonischen, Dirigent: Camillo Hildebrand), spielte jedoch nur die allbekannten Konzerte No. 1 von Bruch, No. 1 von Paganini (auf dem Programm als „in einem Satz“ bezeichnet, während es nur der erste war) und Mendelssohn, denen er noch eine Reihe der bei ihm unvermeidlichen, von ihm bearbeiteten „Kleinen Stücke“ mit Klavier (Emeric Kris) folgen ließ. Seine stupende Technik und sein herrlicher Ton müssen dafür entschädigen, daß sein Vortrag oft sehr kühl ist. — Der noch nicht dreizehnjährige Wiener Geiger Sigmund Feuermann besitzt schon eine erstaunliche Technik, namentlich in der Bogenführung; er scheint auch gut musikalisch zu sein, sollte aber einen weniger blasierten Eindruck machen. Trefflich begleitet wurde er von Fritz Lindemann. — Eugenie Stoltz, die einzige Berliner Violoncellistin, die sich künstlerisch durchgesetzt hat, bekräftigte ihren guten Ruf durch den technisch wie musikalisch reifen Vortrag des prächtigen d'Albert'schen Konzerts und ihres Parts im Brahms'schen Doppelkonzert, dessen Violinstimme nicht minder trefflich von Leopold Premyslav gespielt wurde. Das begleitende Blüthner-Orchester stand unter Fritz Steinbach, der mit der Gavotte aus „Idomeneo“ und mit der „Serenata notturna“ (Köch. 239) von Mozart einen großen Erfolg erzielte. Aber warum waren die Solisten in dieser Serenade, vor allem der erste Geiger (Konzertmeister Louis Persinger), auf dem Programm nicht genannt? Da „Basso“ bei Mozart stets Violoncell und Kontrabaß bezeichnet, hätte meines Erachtens ersteres Instrument unter den Solostimmen nicht fehlen dürfen.

Wilhelm Altmann

Leo Schrattenholz, der strebsame Dirigent des Symphonie-Vereins, vermittelte in seinem 2. Konzert die Bekanntheit mit der Ouvertüre zu Maeterlinck's Märchen „Der blaue Vogel“ von Jaroslav Křička, einem klar und übersichtlich gebauten, harmonisch reizvollen und trotz des Fehlens einer ausgeprägten Eigenart als Ganzes fesselnden Tonstück, das eine bemerkenswerte Talentprobe darstellt. Willy Bardas spielte das Beethovensche G-dur Konzert mit sicherer Technik, geschmackvoll und solide, aber nichts weniger als hinreißend. Den Schluß des Abends bildete Schumanns d-moll Symphonie. — Eine Aufführung des Brahms'schen Requiems veranstaltete John Petersen mit seinem Akademischen Chor, unter Mitwirkung der Philharmoniker und der Solisten Claire Dux und Julius von Raatz-Brockmann. Der Gesamteindruck war nicht sonderlich erhehend. Die Hauptschuld daran trägt der Dirigent, der durch seine nervösen, fahrigten Bewegungen eine Unruhe in das Werk brachte, die dem Geist und Stil der Brahms'schen Schöpfung des öfteren direkt widersprach. Auch die bedauerliche Entgleisung der Solistin ist auf sein Konto zu setzen. Allem Anschein nach war nicht genügend geprobt worden. Vortreffliches leistete der Solist, wie auch dem Chor ernstes Streben nachgerühmt werden muß. (In Parenthese: Es ist — mögen die Gründe dazu welche immer sein — bei einem Werk wie dem Deutschen Requiem durchaus unzulässig, Umstellungen

einzelner Sätze vorzunehmen. Derartige Selbstverständlichkeiten sollte man in der „musikalischen Metropole der Welt“ zu betonen eigentlich nicht Veranlassung haben.)

Willy Renz

Annie von Ledebur ist eine sympathische Sängerin mit gut geschulter Stimme und ansprechenden Vortragsmanieren. Hoffentlich gelingt es der Künstlerin, ihrer Stimme eine größere Kraft zu verleihen. — Sein letztes Konzert gab Marix Loevensohn (Cello) mit August Göllner am Klavier. Ich hatte in dieser, wie in voriger Saison häufig Gelegenheit, Herrn Loevensohn zu hören, denn er gehört zu den fleißigsten Konzertgebern, aber noch niemals hat er einen so schönen Ton seinem Instrument entlockt, wie an diesem Abend. Das Konzert No. II in d-moll von Flora Joutard-Loevensohn, der verstorbenen Gattin des Cellisten, das zum ersten Male gespielt wurde, ist trotz mancher hübschen Einfälle im Grunde doch Dilettantenarbeit. Max Vogel

Liest man die Übersicht über die vom Kartell der freien Volksbühnen im Winterhalbjahr 1913/14 veranstalteten Konzerte, so staunt man, und man freut sich zugleich über die in Berlin gegebenen Möglichkeiten, dem weiteren, breiteren Publikum vorzügliche Kunst zu bieten. Was für bedeutende organisierende Kräfte müssen hinter solch einem großzügigen künstlerischen Unternehmen stehen, wenn 34 Konzerte — nämlich 3 große Chorkonzerte, 25 Symphoniekonzerte und 6 Kammermusik-Abende — veranstaltet werden konnten, denen vielleicht nach oberflächlicher Schätzung 40000 Hörer beigewohnt haben! Vorzüglich zusammengestellt sind die Programme, auffallend gut ausgewählt die Künstler; Einführungshefte werden von namhaften Autoren verfertigt, erläuternde Vorträge zur Unterstützung des Verständnisses gehalten. Mit welcher außerordentlichen Prägnanz gearbeitet wird, davon konnte man sich im dritten großen Chorkonzert am letzten Karfreitag vollauf überzeugen: es brachte nichts Geringeres als Bachs Matthäuspassion. (Warum die präziöse, ev. wissenschaftlich gerechtfertigte Programmaufschrift: „Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus“?) Wie der Berliner Volkschor unter seinem energischen verdienten Dirigenten Dr. Ernst Zander die großen Chöre sang, wie er genau einsetzte, wie er exakt die Fugen darstellte, wie er mit temperamentvollem Ernst den Sinn berühmter Einzelstellen herausbrachte, und das alles so gut wie auswendig, das war eine einzige reine Freude. Dennoch muß jetzt bei diesem Chore die feinere Kultur einsetzen: die Tenöre dürfen nicht so schreien, und auch die Soprane müssen mehr zum wirklichen Singen angehalten werden. Von den Solisten erwiesen sich als die überragenden Kräfte des Abends: der ganz wundervolle Evangelist, Paul Bauer, und die hervorragende Altistin Paula Weinbaum, während der Bassist Werner Engel seinen Christus zu weich nahm. Wirksam war auch Emil Severin, — nur die Sopranistin Lucie Hänisch sang zu unfrei und zu seelenlos; wenn man nicht „Blute nur, du liebes Herz“ aus tiefster Seele singen soll, was sonst? Das verstärkte Blüthner-Orchester begleitete mit gewohnter Tüchtigkeit; doch überholte es manchmal die feiner akzentuierenden

Solisten, was zum Teil auf den etwas zu straff regierenden Dirigenten zu schieben ist. Zuletzt sei noch eine Frage gestattet: Warum sollen im kommenden Winterhalbjahr nur 18 Konzerte veranstaltet werden? — Anders Rachlew (Klavier) und Julius Ruthström (Violine) zeigten an ihrem Abend, wie vornehme Kammermusik gemacht wird. Der Geiger ist ein feiner Techniker von guter Zucht und ebenso gesund wie geschmackvoll in seiner Auffassung. Sein Partner steht ihm keineswegs nach; man ist sogar geneigt, ihn zu einem selbständigen Klavierabend aufzumuntern, wenn er hier in Berlin noch nicht konzertiert hat. Ganz besonders lag den beiden Herren die elegante, aber ganz vorzüglich klingende und singende Suite op. 11 von Goldmark.

Arno Nadel

Die Stimme von Iduna Choinanus hat der unerbittlichen Zeit bereits ihren Tribut zahlen müssen, aber das Können der Sängerin ist doch so bedeutend, daß man ihr trotzdem mit Interesse zuhört. Alles Technische gelingt meisterhaft. — James Rothstein gab einen Abend mit eigenen Kompositionen, zu dem er für den Vortrag seiner Lieder Hermine d'Albert, Martha Stapelfeldt und Leo Gollanin und für ein zweites Klavier Elisabeth Günzburg-Oertel gewonnen hatte. Der Konzertgeber zeigte sich als ein ernst strebender Musiker von vielseitiger Begabung, die aber mehr nach der leichten und graziösen Seite hin zu gravitieren scheint. Hier war Vieles, was aufhorchen ließ, während da, wo er tief und ernst sein will, man nur schon oft Gehörtem begegnet, dem jede persönliche Note fehlt. Meistens hat man es leider mit Erzeugnissen einer großen Routine zu tun. — Der Pfannschmidt'sche Chor führte unter Leitung von Heinrich Pfannschmidt die Matthäuspasion auf. Das Werk war gut einstudiert, wenn man auch den Chor noch etwas stärker gewünscht hätte. Die Orchesterbegleitung führte eine Militärkapelle schlecht und recht aus. Solistisch waren beteiligt: Johanna Behrend, Hilde Ellger, Karl Zetsche, Piet Deutsch und Max Begegnung. — Nur Gutes ist über das Festkonzert anlässlich des Ersten preußischen evangelischen Kirchenmusikertages im Dom zu berichten. Der Domchor hatte unter Leitung von Hugo Rüdel eine Reihe seiner besten Gesänge ausgewählt. Bernhard Irrgang (Orgel) und Karl Klingler (Violine) vervollständigten das Programm durch Gaben ihrer reifen Kunst.

Emil Thilo

Walther Kirchhoffs Liederabend zeigte den hervorragenden Sänger im Vollbesitz seines herrlichen Tenormaterials, dessen stählerner Glanz und jugendfrisch geschmeidiger Wohlklang den großen Saal der Philharmonie siegreich durchflutete. Speziell im Genre feinerer Nuancierungsart, wie sie das Wesen des Konzertgesangs erfordert, hat Kirchhoff gegen früher erhebliche Fortschritte gemacht; sein piano und mezza voce sind tonsatter geworden und gehorchen dem intelligenten Künstler mühelos, auch unmittelbar nach größeren Kraftanstrengungen. So wurde er seinem Programm, sowohl was Liedervortrag wie Opernarien betrifft in vollem Maße gerecht. Otto Bake sekundierte ihm mit gewohnter Meisterschaft. —

Eine schmerzliche Enttäuschung bereitete der Liederabend von Alfred Haßler, der früher einen guten Ruf als Konzertsänger genoß, jetzt aber infolge seiner Bühnentätigkeit alles Urteil und allen Geschmack verloren zu haben scheint für das, was im Konzertsaal zu fordern und was in ihm statthaft ist. Mimik ausgezeichnet, Vortrag durchdacht bis ins kleinste und wirkungsvoll, solange sich Haßler nicht zu maßlosen Übertreibungen hinreißen ließ. Stimme nur noch im fortissimo klangvoll, piano und voix mixte der höheren Lage nahezu metallos, von Gesangkultur (so leid es mir tut) fast nichts zu merken; dazu eine unselige Neigung, alles in kleine Details zu zerpfücken und dabei das Tempo in unerlaubter Weise zu dehnen. Protestiert werden muß auch mit aller Energie gegen die unkünstlerische Vergewaltigung, die Haßler dem Schluß der Tartarusgruppe von Schubert angedeihen ließ. Auch der Begleiter, A. Hirte, tat nichts dazu, um das Tempo in seinen Grundzügen aufrecht zu erhalten, und erst als Prof. Hermann am Flügel saß, um eine ganze Reihe seiner interessanten Gesänge zu begleiten, kam ein strafferer, einheitlicher Zug in die Sache. Zwei Neuheiten von Hermann, „Wie ich sterben möchte“ und „Wir und Sie“ erwiesen sich als temperamentvolle Stücke von Geschmack und Erfindung. — Auf seine starken Schultern nahm Ludwig Wüllner ein kleines Talent, Fritz Jürgens, um ihm den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Was Jürgens in den 21 Liedern, die von ihm zum Vortrag kamen, leistet, ist eigentlich mit der Bezeichnung „ganz nett“ überreich charakterisiert. Fleiß und Ernst sind nicht zu verkennen, auch Gewandtheit in der Behandlung der Stimme und glatte Schreibart ist ihm eigen, aber die Hauptsache fehlt: Erfindung und der Gottesfunke der Begeisterung, der aus dem Nichts heraus einen stolzen Bau aufführt. Grau in Grau malt er das meiste und wenn er mal etwas tiefere Klänge anschlägt, wie in der Ballade „Schön Anna und Jung-Deble“, so verfällt er sicher unmittelbar hernach in recht banale Wendungen. Ein frisches, neckisches Lied „Das mitleidige Mädel“ gefiel sehr und mußte wiederholt werden. Der Haupterfolg aber war die Burleske „Der Nachtwandler“. Fritz Jürgens sollte mal eine Operette schreiben. Wie ihm das vom Leibe ging, so eine echte, freche Offenbachsche Schandmelodie, und dazu Ludwig Wüllner auf dem Podium, der plötzlich allen sentimental Kothurn abstreift und sich leibhaftig anfängt, im Schunkelrhythmus zu wiegen! Wüllners Leistung verdient die allerhöchste Anerkennung und Bewunderung; schon die mnemotechnische Leistung, so physiognomiose Musik in dieser Menge auswendig zu lernen, ist nicht zu unterschätzen und durch seinen meisterhaften, jeder Nuance gerecht werdenden Vortrag unterstrichen und hob er alles. Auch Wolfgang Ruoff, dem trefflichen Begleiter, gebührt ein warmes Wort der Anerkennung. — In seinem populären Loewe-Abend zeigte Hermann Gura seine bekannten Vorzüge, die besonders in intelligentem, dramatischem, aber doch maßvollem Vortrag beruhen. Bis auf Kleinigkeiten in der musikalischen Auffassung wurde er speziell den ernstesten Balladen des Meisters vollauf gerecht.

In den heiteren Schöpfungen dagegen fehlte es hier und da, z. B. in „Kleiner Haushalt“, doch an der restlos deutlichen Aussprache. Die Dichtung der „Katzenkönigin“ stammt von Chamisso und datiert aus den Revolutionsjahren. Das sagt alles. Ein gut Teil hohnvoller Satire darf hier dem Vortrag nicht fehlen. Freudig ist anzuerkennen, daß Gura früher gelegentlich gerügte üble Angewohnheiten in der Tonbildung fast ganz abgelegt hat; stimmlich war er so gut disponiert, wie ich ihn noch nie gehört habe. William H. Kerridge hätte sich, obwohl seine Begleitung charakteristisch und technisch reif war, doch öfters größerer Reserve im Ton befleißigen sollen.

Emil Liepe

Louis Cornell hörte ich Brahms und Chopin spielen. Er nennt zweifellos ein gut Teil pianistischer Fähigkeiten sein eigen, auch seine musikalische Kultur ist über Durchschnitt. Aber bei erstgenanntem Meister vermisse ich größere Wärme, bei Chopin mangelte es an der nötigen Eleganz. Auch in rein technischer Beziehung ist Cornell sicherlich noch sehr entwickelungsfähig.

Carl Robert Blum

David Campbell gab einen Klavierabend mit reichlich buntem Programm; er zählt zu derjenigen Kategorie von Virtuosen, die man trotz unüberwindlicher Abneigung gegen alle Schulmeisterei nicht kritisieren, sondern nur zensurieren kann. Technische Leistung „gut“; musikalische Leistung „noch genügend“; weiter läßt sich nichts sagen. (Nebenbei: Hat die Öffentlichkeit überhaupt ein Interesse daran, daß derartige Konzertveranstaltungen „besprochen“ werden?) — Im 10. und letzten Loevensohn-Konzert hörte man eine interessante Novität: ein Klavierquintett (op. 35) von Ludomir v. Rózycki. Die Hauptthemen des Werkes (wie auch ihre Durchführungen) zeigen Charakter und Eigenart. Aber am schönsten sind zweifellos diejenigen Teile, in denen der Komponist Seitenthemen episodisch verarbeitet und seinen Empfindungen unbekümmert um die Tabulatur freien Lauf läßt. Da findet er Klänge und Melodien, die unmittelbar zum Herzen sprechen. Den Humperdinck-Schüler erkennt man an der sauberen Stimmführung und der steten Rücksicht auf den sinnlichen Wohlklang, leider aber auch an der Kurzatmigkeit der thematischen Bildungen. Was dem begabten Tonsetzer noch fehlt, ist offenbar nur der Mut, lediglich auf die innere Stimme zu hören und sich in formaler Hinsicht von jeglichem Schematismus zu emanzipieren. Eine in Berlin noch nicht gespielte Sonate für Klavier und Bratsche von Hugo Leichtentritt (op. 13) erwies sich als ein vortrefflich gearbeitetes, wenngleich musikalisch nicht bedeutendes Werk, dessen Wirkung leider dadurch wesentlich beeinträchtigt wurde, daß dem Pianisten Kreutzer kein ebenbürtiger Geiger gegenüberstand. Die Loevensohn-Vereinigung hat uns auch in diesem Winter manche wertvolle Anregung gebracht; dafür gebührt ihr am Schlusse der Saison auch von kritischer Seite Lob und Dank.

Richard H. Stein

Zwei Liederabende hat sich noch in dieser Saison Ludwig Heß (Begleitung: L. W. Spoor) zur Aufgabe gemacht. Das Programm des ersten Abends umfaßte nicht weniger als den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ (Beethoven), die

ganze Schumannsche „Dichterliebe“ und acht Lieder von Hugo Wolf, im ganzen also 30 Gesänge. Wer so exorbitante Anforderungen an die Spannkraft des Publikums stellen darf, der muß entweder ein ganz großer Sänger sein oder mindestens nach irgendeiner Richtung hin faszinierende künstlerische Eigenschaften besitzen. Leider ist bei Ludwig Heß nicht nur keine dieser conditiones sine quibus non erfüllt, sondern ganz im Gegenteil ein nicht unansehnliches künstlerisches Defizit zu verzeichnen! Der Tenor des Sängers klingt meist flach und gepreßt, die Vokalisierung und Atemführung ist mangelhaft und hauptsächlich der Vortrag ist von einer geradezu unangenehm süßlichen femininen Manieriertheit. Das Betrübendste aber an der Sache ist, daß der Konzertgeber am Schluß seines Programms dieses zu einer Reklameannonce stempelt mit den Schlagworten „Ausbildung im Gesang“, „Stimmkultur“ und „Vortragskunst“. Kommentar überflüssig. — Für Thekla Bruckwilders hellen Hochsopran war zunächst die Akustik des sehr schwach besetzten Beethoven-Saales nicht günstig, indem die Sängerin zum Forcieren ihre Zuflucht nehmen zu müssen glaubte. Aber Gestaltungstalent und Temperament sind hier entschieden vorhanden, und fast scheint mir die Begabung Thekla Bruckwilders mehr auf die Bühne, und zwar für das Fach der Koloratursoubrette hinzuweisen. Auf alle Fälle muß aber die Tongebung noch viel leichter und flüssiger, die Atemtechnik bewußter und zielsicherer werden. Dr. V. Ernst Wolff ist ein ausgezeichneter Pianist, müßte aber als Begleiter straffere rhythmische Zügel anlegen. — Als eine außerordentlich feinsinnige, von hoher Intelligenz, künstlerischem Geschmack und Stilgefühl getragene Leistung muß der Volksliederabend von Dr. Piet Deutsch bezeichnet werden. Das in vier Absätze (erzählende, geistliche, heitere und Liebeslieder) eingeteilte Programm war größtenteils einer schweizerischen Volksliedersammlung: „Im Röseligarte“ entnommen und bot eine Fülle dankbaren Stoffes, dessen Interpretation dem Künstler trotz eines bescheidenen Maßes von Stimme, aber gerade deshalb in einer ungemein schlichten und sympathischen Art des Gesanges und Vortrages so ziemlich restlos gelungen ist. Einen besseren Mitarbeiter und Begleiter wie Dr. Gottfried Bohnenblust, der sich besonders mit dem Klaviersatz fast sämtlicher Lieder als Musiker von Qualität und fein entwickeltem Geschmack dokumentierte, konnte der Sänger nicht leicht finden. Rudolf Wassermann

BRAUNSCHWEIG: Die Hofkapelle gab unter Franz Mikorey ein Extrakonzert; von seinem Dessauer Orchester brachte der Dirigent zehn Mitglieder zur Verstärkung des Streichkörpers mit und erzielte mit der „Rienzi“-Ouvertüre, „Don Juan“ von Strauß und Beethovens Siebenter Symphonie gewaltige Wirkungen. „Festklänge“, die Hans Sommer dem jungen Herzogspaares gewidmet hatte, erfuhren ihre Erstaufführung und ernteten den gleichen Beifall wie die von M. Roeseler gesungenen Lieder des Gastes. Der „Verein für Kammermusik“ bot namentlich mit dem Klavierquintett (op. 81) von Dvořák eine vorbildliche Leistung des Zusammenspiels. Weitere Kammermusik vermittelten das

Österreichische Trio, Sonatenabende Emmi Knoche mit unserem Solocellisten A. Bieler. Der Bachverein führte unter A. Therig zweimal „Die Schöpfung“, der Chorgesangsverein unter M. Clarus am Karfreitag „Die Matthäuspassion“ auf. Einige Stunden vor Beginn sprang für die Altistin die hier zufällig zu Besuch weilende junge, talentvolle Frau Helfferich-Kalusay erfolgreich ein und rettete die Aufführung. Der Madrigalchor unter Heinrich Heger feierte sein zehnjähriges Stiftungsfest, der Schradersche a cappella Chor gab unter Fr. Wilms ein treffliches Passionskonzert im Dom. Folgende Künstler traten allein auf: Kurt Gorn, M. Ehlers, S. Wolters, Hans Spies, O. Hagen, E. d'Albert und Dr. Lauenstein. Den letzten Ausläufer des muskreichen Winters will C. Ansoerge nach Ostern mit einem zweiten Klavierabend bilden. Ernst Stier

BRESLAU: Unter den Konzertereignissen der letzten Zeit hebt sich bedeutsam hervor eine vom Orchesterverein veranstaltete Aufführung der Symphonie No. 3 „Leben“ für großes Orchester, Orgel und gemischten Chor (Goethes „Ganymed“) von Waldemar von Baußnern. Die großen Vorzüge des Werkes: Klang und Kraft, Zartheit und Schwung werden nur durch die übermäßige Ausdehnung der einzelnen Teile etwas in Schatten gestellt. Als weitere bedeutende Tat wäre zu registrieren eine konzertmäßige Aufführung des „Barbier von Bagdad“ von Cornelius. Dohrn hatte mit der Breslauer Singakademie das Werk vorzüglich einstudiert, und auch die Solisten: Hielscher (Kalif), Richard Fischer (Baba Mustafa), Emma Bellwidt (Margiana), Eva Lißmann (Bostana), Erb (Nurredin) und Johannes Messchaert (Abul Hassan) standen hinter ihren Aufgaben nicht zurück. Dem Publikum hat das Werk wieder ausnehmend gefallen. Als instrumentale Solisten traten in den letzten Abonnementskonzerten auf: Adolf Busch, der das Violinkonzert op. 77 von Brahms sehr tonschön zu Gehör brachte, und Emil Sauer, der sich mit dem Konzert e-moll von Chopin und einigen Solostücken von Rameau, Schumann und Liszt einen sensationellen Erfolg erspielte. — Die beiden letzten Kammermusik-Abende unseres Solo-Streichquartetts (Wittenberg, Behr, Hermann, Melzer) brachten in prächtiger Ausführung Werke von Mozart, Beethoven, Brahms und Wolf. — Hermann Behr hat seinen Zyklus der volkstümlichen Mittwochkonzerte mit einer vortrefflichen Aufführung der Symphonie No. 4, e-moll, von Brahms beschlossen. — Viel Anklang hat hier das Wiener Streichquartett (Adolf Busch, Fritz Rothschild, Karl Doktor, Paul Grümmer) gefunden, das in dieser Saison drei Kammermusik-Abende veranstalten konnte. — Zur Aufführung des „Te Deum“, Oratorium in drei Teilen für Soli, Chöre, großes Orchester und Orgel vom Franziskanerpater Dr. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn war der große Konzerthausaal an zwei aufeinander folgenden Abenden ausverkauft. Das starke Interesse des Publikums hat aber seine Wurzeln nicht in dem herzlich einfachen, jeder stärkeren Eigenart entbehrenden Werke, sondern beruht hauptsächlich auf der Persönlichkeit des Komponisten, der in Franziskanerkutte sein Opus selbst dirigierte.

Irma Koboth (Sopran), Marie Götze (Alt), Dr. Paul Landry (Tenor) und Hans Wuzel (Baß) sangen die Solopartien. Die Chöre hatte Direktor Willi Pieper einstudiert. — Mit bestem Erfolge konzertierten die drei großen hiesigen Männergesangsvereine: der Gesangsverein Breslauer Lehrer unter Max Krause, der Spitzersche Männergesangsverein unter Hugo Fiebig und der Waerzoldtsche Männergesangsverein unter seinem neuen Dirigenten Hermann Behr. — Viel bemerkt wurde der Liederabend von Luise Hirt, deren biegsamer Sopran jetzt in schlackenloser Reinheit erstrahlt. — Von den übrigen Konzerten seien registriert die drei Beethoven-Sonaten-Abende von Huberman-Lamond, der Klavierabend Paul Goldschmidt, das Konzert Paul Schramm (Klavier) mit Willi Kewitsch (Gesang) und ein Konzert des Orchestervereins-Orchesters mit Fritz Steinbach als Gast-dirigenten. J. Schink

DRESDEN: Im Palmsonntags-Konzert der Königlichen Kapelle erregte Rudolf Bärtich mit dem wunderschönen, echt musikalischen und bei vollendeter Technik doch alles Virtuosenhafte vermeidenden Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts ungeteilte Bewunderung. Die Reinheit, Wärme und blühende Schönheit seines Tones erinnerte bei den Kantilenenstellen an die allerersten Meister der Geige. Danach interpretierte Hermann Kutzschbach mit ebensoviel gedanklicher Selbständigkeit wie tiefgründigem Erfassen aller Einzelheiten die „Neunte Symphonie“, deren Klangwirkung leider durch die allzu große Tiefe des auf der Bühne geschaffenen Raumes und durch eine Flachstellung des Orchesters (mit den Kontrabässen auf dem äußersten rechten Flügel) etwas beeinträchtigt wurde. Auch die vier Stimmen des Soloquartetts standen nicht in dem wünschenswerten klanglichen Gleichgewicht. — Die Robert Schumannsche Singakademie hat in Edwin Lindner einen Dirigenten gewonnen, der mit ebensoviel Kraft als Begabung nach neuen Taten strebt. Eine solche verrichtete er mit der ersten reichsdeutschen Aufführung des „Requiem“ von Josef Reiter in der hiesigen Frauenkirche. Der Eindruck war zwar nicht gleichmäßig stark, aber doch bedeutend. Mangelnd dem Werke auch die stilistische Einheit, da es neben ausgesprochen lyrische Sätze solche von strengem kirchlichen Ernst und solche von geradezu opernhaftem Effekt stellt, so zeigt sich doch in den entscheidenden Punkten ein großes Talent, das selbst mit den einfachen Mitteln der homophonen Schreibweise beträchtliche Wirkungen hervorzurufen vermag. Das Unisono des Chores, das Tremolo der Streicher, durchlaufende Triolen- und Sechzehntelfiguren sowie Orgelpunkte — das alles sind wahrlich keine neuen Kunstmittel, aber sie gewinnen in Reiters Hand Bedeutung. Eine Verschmelzung von kirchlichem und weltlichem Stil scheint dem Komponisten als Ziel vorgeschwebt zu haben, und er hat es wenigstens annähernd erreicht. Allerdings kann nicht verschwiegen werden, daß man diesem Requiem etwas mehr kontrapunktischen Halt wünschen möchte. Es ist in der Hauptsache horizontal geschrieben, aber erst die vertikale, die polyphone Schreibart macht ein so umfangreiches Tongebilde auf die Dauer interessant. Die Auf-

führung war mit aller Hingabe und Sorgfalt vorbereitet, doch war der Chor für den Riesenraum immer noch zu klein. Lillian Wiesike, Paula Werner-Jensen, Emil Enderlein und Bruno Bergmann bildeten das Soloquartett, dem der Tonsetzer sehr wenig dankbare Aufgaben bietet. Den orchestralen Teil führte die Gewerbehauskapelle lobenswert aus. — Kirchaufführungen der „Matthäus-Passion“ unter Karl Hasse (Osnabrück) und des „Deutschen Requiems“ unter Otto Hörnig sowie ein Klavierabend von Franz Wagner, dessen pianistische Ausreife und künstlerische Vertiefung mit Freuden festzustellen war, verdienen noch Erwähnung.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Das Programm des 3. Solistenkonzerts der Konzertgesellschaft wurde ausschließlich von Emil Sauer bestritten, dessen Stärke in Chopin und Liszt liegt, von denen er u. a. Kompositionen unübertrefflich vortrug. Das 5. der Konzertgesellschaft brachte die deutsche Uraufführung des neuesten Chorwerkes von Frederick Delius, „Sonnenuntergangs-Lieder“, das er in dankbarer Erinnerung an die erfolgreiche Aufführung seiner „Messe des Lebens“ dem Elberfelder Gesangverein gewidmet hat. Die Dichtung des Engländers Ernest Dowson, ins Deutsche übertragen von Zelka Rosen, enthält die Gedanken zweier Liebenden, die beim herbstlichen Sonnenuntergang voneinander Abschied nehmen. Delius ist in seiner Stimmungsmalerei auch hier ein eigenartiger Kolorist; aber einen Fortschritt gegenüber seiner „Messe des Lebens“ bedeutet diese Musik in ihrer Weichlichkeit und monotonen melancholischen Stimmung, mit ihrer gesuchten Harmonik und der unsäuglichen Stimmführung nicht. Doch trug wenigstens der schöne Ausklang im letzten Bariton solo und Schlußchor dem anwesenden Komponisten Beifall ein. Solisten waren Ilona Durigo und Sydney Biden, der auch Beethovens „An die Hoffnung“ in der Mottischen Instrumentierung recht anerkennenswert vortrug, während der Mezzosopran Ilona Durigo's sich für das Altsolo in der Brahms'schen Rhapsodie wenig eignete. Ganz vorzüglich gelang unter Hans Haym Tschaikowsky's Symphonie pathétique. Die dieswinterlichen volkstümlichen Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters erreichten in ihrem 6. (letzten) besonders durch die Mitwirkung von Julius Buths, Else Buths und G. König, die klar, einheitlich und lebensvoll Bachs d-moll und Mozarts F-dur Konzert für drei Klaviere vortrugen, ihren Höhepunkt. Eine gleich vollendete Darbietung war unter Hans Haym Beethovens „Achte“.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Statt der angekündigten Johannes-Passion brachte das letzte Konzert des Rühlschen Gesangvereins Bachs Kantaten. Es war eine Wiederholung der Kantaten, die vor einigen Jahren Professor Ochs als Gastdirigent in Frankfurt einführte: das liebevolle und melodisch fast volkstümliche „Du Hirte Israel, höre“, „O Ewigkeit, du Donnerwort“, mit dem überirdisch schönen Baßsolo und den kakophonischen Edelsteinen im Choral, die Kantate „Jesu, der du meine Seele“ mit dem entzückenden Frauenduo, sodann die Altkantate: „Schlage doch, gewünschte Stunde“, schließlich

der einzige Chortorso „Nun ist das Heil“. Mit den Bachschen Kantaten gehts wie mit den Schubert-Liedern: alle werden gerühmt, aber nur wenige werden gesungen. In dieser Beziehung steht Schuricht mit seinem trefflichen Chor noch vor vielen ungelösten Aufgaben. Die Ausführung der Werke stand auf der gewohnten hohen Stufe des musikalischen Ausdrucks. Als tüchtige Solisten waren Mientje Lauprecht van Lammen (Sopran), Alice Aschaffenburg (Alt), sowie die Herren Max Hofmüller (Tenor) und Felix von Kraus (Baß) verpflichtet worden. In einer Vormittags-Aufführung zugunsten der Pensionskasse des fleißigen Palmengarten-Orchesters führte Max Kaempfert die drei Intermezzi von Hans Ferdinand Schaub mit starkem Beifall als Novität von wertvollem künstlerischen Belang auf. Das letzte Konzert des Frankfurter Liederkranzes zeigte einen schönen Fortschritt unter der Leitung Ferdinand Bischofs. Als Cellisten konnte man den hier leider unbekannten Professor Kiefer begrüßen. Am Karfreitag führte der Paulskirchenchor Grauns „Tod Jesu“ auf. Einst hat das Werk die Matthäus-Passion verdrängt. Es war immerhin ganz interessant, das Werk zu hören. Die Ausführung unter Friedrich Mack zeugte von fleißigem Studium und ehrlichem Empfinden. Die sehr anspruchsvollen Soli wurden von den Damen Baehr und Kloos-Müller und den Herren Lamb und Kloos recht hübsch gesungen. Den Orgelpart versah Eduard Gelbart. Im letzten Konzert der Gesellschaft für ästhetische Kultur sang der Dessoff'sche Frauenchor neben bereits gesungenen Kompositionen ein neues Werk von Richard Wetz, „Traumsommernacht“ für Frauenchor, Klavier, Geige, Horn und Harfe, melodisch nicht sonderlich wertvoll, aber im Wohlklang ein sehr dankbares und stimmungsvolles Stück. Es ward ganz ausgezeichnet interpretiert. Die Abende der genannten Gesellschaft gehörten mit zu den bemerkenswertesten Konzerten im hiesigen Musikleben.

Karl Werner

FREIBERG i. S.: Alfred Thiemann, der Nachfolger des nach Göttingen berufenen städtischen Kapellmeisters Philipp Werner, hat die von diesem begründeten Philharmonischen Konzerte mit ebensoviel Glück wie Geschick fortgeführt und sich als Dirigent von außergewöhnlicher Begabung und zielsicherer Tatkraft schnell und sicher den ungeteilten Beifall der Musikfreunde zu erwerben gewußt. Er bot in seinen großen Konzerten Beethovens c-moll Symphonie, die in gleicher Tonart stehende von Brahms, Mozarts „Jupiter“- und Berlioz' „Phantastische Symphonie“, sowie das „Heldenlied“ von Dvořák und bewies mit der Interpretation dieser Werke, daß er in allen Sätzen gerecht ist. Als Solisten hatte er u. a. Jacques Becker, Adrian Rappoldi und Elisabeth Ohlhoff herangezogen, auch trat er selbst mehrfach mit starkem Erfolg als Sologeiger auf. Durch zwei Symphonie-Konzerte wußte auch die neue Kapelle des Infanterie-Regiments No. 188 unter Musikmeister Thiele die Aufmerksamkeit auf ihr ernstes künstlerisches Streben zu lenken. Beethovens „Fünfte“ und Goldmarks „Ländliche Hochzeit“ waren hier die Hauptwerke. Der Chorgesangverein unter Anacker gab durch

eine treffliche Aufführung des „Elias“ ein Zeichen seiner ansehnlichen Leistungsfähigkeit, und drei Kammermusik-Abende, die von Anacker und den Dresdner Kammermusikern Carl Braun, Rokohl und Arthur Zenker veranstaltet wurden, boten reiche Anregung und edlen Genuß. Einige Solistenabende, von denen derjenige der Sopranistin Elisabeth Thiemann-Wilop besonders genannt sei, vervollständigten das für eine Mittelstadt sehr rege Musikleben.

F. A. Geißler

HANNOVER: Aus dem bereits im Abflauen begriffenen Konzertleben habe ich voran das 6. und 7. Abonnementskonzert unserer Königlichen Kapelle unter Karl Gille zu erwähnen. Im 6. erprobte E. W. Korngolds stellenweise bizarre, immerhin von ungewöhnlicher Schaffenskraft zeugende Sinfonietta ihre Wirkung, und das sogar in der gefährlichen Nachbarschaft von Strauß' „Tod und Verklärung“. Der erfolgreiche Solist war Cornelis Bronsgeest (Hans Heiling-Arie). Das 7. Konzert brachte unter Mitwirkung Henri Marteau's, der uns Gernsheim's neues Violinkonzert in F-dur von seiner vorteilhaftesten Seite kennen lehrte, ein vorwiegend klassisches Programm — Beethoven's „Fünfte“, Mozart's Violinkonzert D-dur usw. — zur Darstellung. Für das Karfreitagskonzert hatte unser Oratorienverein, die „Hannoversche Musikakademie“, unter Josef Frischen die „Matthäuspension“ vorbereitet, eine Tonschöpfung, mit der der Verein durch jahrelange Beschäftigung eng verwachsen ist, was der Aufführung natürlich den Vorteil hervorragenden Gelingens eintrug. Die hinzugezogenen Solisten, wie Dr. Lauenstein, Rudolf Moest usw. waren ersten Ranges. Zwei unter pianistischer Beihilfe von Emil Taegener und Emil Evers durchgeführte Kammermusikabende des Riller-Quartetts beschäftigten sich in der Hauptsache mit den Klassikern, daneben kamen Schubert, Schumann und Brahms zu Worte. Ernstes Streben bildete durchweg die Signatur dieser Veranstaltungen. Von auswärts wurden wir noch durch das Klingler-Quartett (Brahms-Abend) und das Bielefelder Trio, das sich ganz gut bei uns eingeführt hat, mit Kammermusik versorgt. Die Pianisten bilden unter den reisenden Künstlern noch immer das Gros, obwohl beim Publikum eine entschiedene Abnahme des Interesses für Klavierspiel zu beobachten ist. Selbst Künstler wie Rudolph Ganz, Carl Friedberg, C. Hannß wollten nicht recht ziehen. Unter den Vertretern des Gesanges, die bei uns einkehrten, befanden sich Gertrude Foerstel und Katharina Fleischer-Edel. Eigenartige Genüsse gewährte ein von Dr. Fritz Berend unter Mitwirkung von Helga Petri und Hans Meier veranstalteter Kantatenabend, der uns mit Begleitung eines ad hoc zusammengestellten Orchesters seltener gehörte Solo-Kantaten Bachs, u. a. die originelle weltliche: „Mer hahn en neue Oberkeet“, vermittelte. Albert Hartmann

KASSEL: Die letzten von Dr. Zulauf geleiteten Konzerte der Königlichen Kapelle ließen, besonders was feine Durcharbeitung der F-dur Symphonie von Brahms und der Siebenten von Beethoven anbelangt, kaum einen Wunsch unerfüllt. Zur Begeisterung trugen die Gäste

Dohnanyi und Jadowker ein gut Teil bei. Auch über der letzten Kammermusik des Hoppen-Quartetts waltete ein besonders guter Stern. Das 2. Konzert des Philharmonischen Chores unter Pauli brachte den „Paulus“ mit den Solisten Albert Fischer, Ilse Helling, J. Warth-Geis und Gustav Wulff. Der erfolgreichen Liederabende von Leonore Wallner, Georg Voigt, Adolf und Milly Lange-Wipfler, Klavierabende Carl Friedbergs, T. Lambrinos, Ellen Andersons und P. O. Moeckels, sowie eines sehr genussreichen Konzertes des Sängerpaares W. Kirchhoff-Berta Gardini und des Geigers Szigeti sei nur kurz Erwähnung getan.

Dr. Brede

KÖLN: Am Palmsonntag gab der Kölner Männergesangsverein ein Konzert, dessen bei völlig ausverkauftem Gürzenich-Saale erhebliches Erträgnis wörtlich pro domo, nämlich zur Vermehrung der Bausumme für ein neues Vereinsheim bestimmt war. Mit Chören von Schubert, Curti, Mathieu Neumann, Hegar, Schwartz und Franke betätigten sich die Sänger unter dem Stabe ihres rühmlichst bekannten Dirigenten Josef Schwartz auf der vollen Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Als Solisten wirkten mit Tiny Debüser, die ihren prächtigen Mezzosopran in Liedern von Schubert und Brahms sehr eindrucksvoll zur Geltung brachte, und die junge kölnische Geigerin Jenny Kitzig. — Das 12. Gürzenich-Konzert brachte eine angenehme Abwechslung insofern, als man anstatt der üblichen Matthäus- wieder einmal Bach's Johannes-Passion zu hören bekam. Fritz Steinbach vermittelte das erhabene Werk zu klarster Anschaulichkeit und genußreicher Erbauung, wobei er durch den im Bunde mit Konservatoristen wirkenden Gürzenich-Chor und das Orchester jede wünschenswerte Unterstützung fand. Unter den Solisten ragte Paul Bender mit seinem stilistisch und gesangskünstlerisch ebenso wie rein stimmlich wundervoll ausgestalteten Christus mächtig hervor, dann boten in der Aufgabe des Evangelisten und als Inhaberinnen der Sopran- und Altpartie George Walter, sowie Mientje van Lammen und Maria Philippi die bekannten schätzbaren Leistungen. — In der Musikalischen Gesellschaft ersang sich die nicht nur stimmlich sehr glücklich beanlagte Altistin Johanna Kiß mit dem trefflichen Vortrage einer Händelschen Arie, einer Ballade von Loewe und Schubert-Liedern einen vollberechtigten großen Erfolg. Die kölnische Pianistin Auguste Körschgen betätigte beträchtliches äußeres Rüstzeug, ließ aber bei Saint-Saëns' g-moll Konzert an Verinnerlichung und geistiger Ausprägung einiges vermissen. — Das Gürzenich-Quartett brachte an seinem achten (letzten) Abend Schuberts Oktett in F- und Beethovens Septett in Es-dur unter Mitwirkung der Orchestermitglieder Tischer-Zeitz (Kontrabaß), Friede (Klarinette), Hühnerfürst (Fagott) und Nauber (Horn) zu Gehör. Man freute sich der für unsere Zeit schon eigenartig anmutenden, sonnigen Tonstücke, wengleich die Ausführung eine mehr frisch-fröhliche, als klanglich differenzierte und wirklich kammermusikmäßig fein ausgestaltete war.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: In erster Linie muß berichtet werden, daß die Königliche Kapelle ihr 2. Konzert als reinen Orchesterabend gestaltete (ohne die landläufigen Solisten als Zugkraft). Das Experiment glückte vollkommen: ein zahlreiches und interessiertes Publikum lauschte der Symphonie von César Franck und Strauß' „Heldenleben“ (als Neuheit) und dankte herzlichst der Kapelle und ihrem Führer G. Hoeberg. — Eine neue, sehr erfreuliche Bekanntschaft brachte der März: das St. Petersburger Streichquartett, das gleich das hiesige Publikum eroberte, namentlich durch Ausführung heimischer Musik. — Schöne Kammermusik-Abende veranstalteten sonst Glaß und Bramsen zusammen mit der bedeutenden Pianistin Frau A. Adler. — Der Dänische Konzertverein vermittelte u. a. ein neues Klavierquartett von Ludwig Holm, gediegene anmutige Musik. Lauter dänische Lieder sang Ellen Arrgaard. Dem vorbachschen Dänen Buxtehude huldigten der genannte Dänische Konzertverein und Karl Straube (bei einem seiner schönen Orgelkonzerte). — Von sonstigen Gästen hatte wohl der Pianist Eisenberger am meisten Glück.

William Behrend

LEIPZIG: Mit der „Matthäus-Passion“, die der Bachverein unter Carl Straube alljährlich am Karfreitag zum Besten der Witwen- und Waisenspensionskassen des Leipziger Stadtorchesters aufführt, ist die Sanduhr der Konzertsaison abgelaufen. Straubes Prägung des Werkes, die der Überlieferung vielfach den Krieg erklärt, ist bekannt und braucht hier nicht von neuem erörtert zu werden. So bedarf's nur der Erwähnung, daß der durch Mitglieder des Lehrergesangsvereins, die Thomaner und sonstige Schüler ergänzte Chor vorzüglich bei Stimme und Stimmung und samt dem städtischen Orchester wohl vorbereitet war. Eine Frage für sich ist es, ob es nicht angebracht sei, in der Auswahl der Solisten mehr Abwechslung zu bieten. Nicht als ob diese (Signe von Rappe, Emmi Leisner, R. Jäger, W. Rosenthal, R. Gerhardt) nicht tüchtig auf dem Posten gewesen wären — und den in jeder Hinsicht so abgerundeten Christus Rosenthals wünscht man sich überhaupt nicht fort —, aber schließlich muß dem Hörer Gelegenheit gegeben werden, Leistungen, die nach irgendeiner Seite noch zu überbieten sind, von verschiedenen Vertretern zu hören. — Kurz vor Torschluß sprach noch Ludwig Rütth vor als musikalischer, wenn auch noch nicht in allen Sätteln fester Dirigent des Windersteinorchesters mit der in einer gesunden Straußnachfolge geschickt gearbeiteten symphonischen Dichtung „Luzifer“ von A. Noelte und der viel zu wenig bekannten Sechsten Symphonie (in C-dur) von Franz Schubert, die denn hier ebenfalls als „Novität“ zu gelten hatte. Die mitwirkende Sängerin Irene von Dall'Armi wird ihrem für den Vortrag mit Orchester nicht ausreichenden, an sich gut bestellten Alt mehr seelisches Mitschwingen verleihen müssen. Über das Können der Pianistin Olga Angelika Ferchow, die ebenfalls mit den Windersteinern (Leitung: M. Ludwig) konzertierte, müssen wir uns ein endgültiges Urteil noch für bessere Gelegenheit vorbehalten, da die ungenügende Anpassung des Dirigenten ein abschließendes

nicht zustande kommen ließ. Ein nicht sehr starkes Orchesterwerk von G. Fr. Malipiero, betitelt „Klänge des Schweigens und des Todes“, konnte tiefere Eindrücke nicht erwecken. Über die Namenfeststellung dreier Solisten, die als Nachzügler zum Teil zweite eigene Abende veranstalteten (der hochbegabte Cellist Marix Loevensohn, die befähigte Klavierspielerin Helena Morsztyn und der Charakterkopf Sven Scholander, der als einziger noch auf einen gut besetzten Saal sehen konnte), werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Programme der beiden letzten Kammermusik-Abende: „Moderne französische Kammermusik“ (d'Indy: Klaviertrio in B-dur, Lekeu: Klavierquartett in h-moll und Chausson: Klavierquartett in A-dur) boten im Verein mit C. Herrmann und Fr. Schmidt die um die Kenntnis französischer Musik schon wohlverdienten A. v. Roessel (Klavier) und J. Blümle (Violine), deren Abend mir aber leider entgehen mußte, und das Sevcik-Quartett ließ uns im Vortrag zwei seiner Quartettstandwerke (Beethoven: Es-dur op. 127 und Haydn: D-dur op. 64 No. 5), wovon besonders das erste wahrhaft ergreifend wirkte, keinerlei Konzertmüdigkeit verspüren und hatte sich zu Sindings Klavierquintett op. 5 die zuverlässige einheimische Pianistin Anny Eisele gesichert.

Max Unger

MÜNCHEN: Die Hebdomas magna brachte uns im Konzertsaal die Aufführung der beiden Passionsmusiken Johann Sebastian Bachs: am Palmsonntag die Matthäuspension durch die Musikalische Akademie (Hoforchester) und den Lehrergesangsverein unter Bruno Walter, am Karfreitag die Johannespassion durch die Konzertgesellschaft für Chorgesang mit dem Konzertvereinsorchester unter Eberhard Schwickerath. Jene war äußerlich glänzend, aber theatralisch und vielfach geschmacklos, diese, in allem und jedem sich mehr an die Traditionen des Oratorienstils haltend, in den Leistungen des Chors und Orchesters würdig, aber nicht gerade fortreißend. Dort hörte man als Solisten Paul Bender (Jesus), Paul Schmedes (Evangelist), Gertrude Foerstel (Sopran) und Charlotte Dahmen (Alt), — hier Alfred Stephani (Jesus), Max Hofmüller (Evangelist), Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Lilly Hoffmann-Onégin (Alt). Während Ferdinand Löwe den Zyklus seiner Abonnementskonzerte mit einem wahrhaft triumphalen Abend krönte — nach einer sehr schönen Aufführung von Strauß' „Zarathustra“ eine ganz grandiose von Bruckners Achter Symphonie —, klang das letzte Akademiekonzert mit Schumann, der Bruno Walter nicht gerade sehr liegt, weit ruhiger aus. Sehr schön gelang an diesem Abend Strauß' „Don Quixote“, während zwei Orchesterstücke des Italieners Alberto Gasco („Presso il Clitunno“ und „Scherzo orgiastico“) sich als höchst überflüssige Novitäten erwiesen. Ein Konzert, das Ernst Knoch mit dem Konzertvereinsorchester gab, war bemerkenswert durch die Aufführung der E-dur Symphonie (op. 16) von Hermann Bischoff. In einem 2. Konzert mit dem von Peter van Anrooy dirigierten Konzertvereinsorchester, bei dem Adrienne von Kraus-Osborne mitwirkte, hatte der junge Geiger Adolf Busch einen Erfolg, der dem

seines ersten Auftretens nicht nachstand. Bemerkenswert war dann auch die Bekanntschaft mit dem russischen Violoncellisten Alexander Barjansky und ein Liederabend von Frau Charles Cahier mit Darbietungen, deren künstlerische Bedeutung durch die etwas extravagante äußere Aufmachung des Konzerts nicht gemindert zu werden vermochte. Rudolf Louis

PRAG: Zu Ehren Rudolf Baron Prochazkas, des jugendlichen Fünzfingers, fand im Mozarteum ein Prochazka-Abend statt, an dem Lieder, Fragmente aus dem Mysterium „Christus“, Klavier- und Violinstücke, sowie die Variationen über ein Thema von Mozart in bunter Folge an dem Hörer vorbeizogen und die längst bekannte lyrische Note ihres Schöpfers kräftig unterstrichen. Im Kammermusikverein spielte das Fitzner-Quartett ein Quartett von Paul Scheinplugg, das wirksam in die alte Form neuen Inhalt gießt. Felix v. Kraus sang an diesem Abend auch Lieder von Brahms und Hugo Wolf. Daß er dabei einen Genuß edelster Art bereitete, braucht nicht erst weiter nachgewiesen zu werden. Der Musikpädagogische Verband gab ein Konzert, das sich in erster Linie durch sein apartes Programm auszeichnete und, von Mitgliedern des Vereines bestritten, sehr anregend wirkte. Die Hauptnummern waren Beethovens Serenade op. 25 und Brahms' Klarinettensonate, die man in Prag schon wer weiß wie lange nicht gehört hat. Der Deutsche Volksgesangverein führte Volbachs dankbare Heldenmär „König Laurins Rosengarten“ unter Leitung seines tüchtigen Chormeisters Josef Seifert auf. Aber auch die gute Aufführung konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die neue Literatur für Männergesang recht wässerig ist. Wann wird ein Messias kommen? Sehr anregend war das Harfenkonzert der ausgezeichneten Harfenistin Vera Kruis, das ausschließlich Kompositionen der Jungfranzosen enthielt. Bedauerlich bleibt nur, daß es die halbe Wirkung einbüßte, weil ein unerhört schlechtes Dilettantenorchester begleitete. Von Pianisten traten auf Ansorge, oft gerühmt und oft gescholten, der jugendliche temperamentvolle Georg Szell (als Komponist noch stark in der Entwicklung begriffen), das Dioskurenpaar Erwin Schulhof und Walter v. Hösslin, beide artige Techniker, und Carl Friedberg, der, zum ersten Male in Prag, wie eine Sensation wirkte. Sein nächstes Konzert wird aller Voraussicht nach besser besucht sein als das erste. Zemanek hat mit der üblichen musterhaften Ausführung von Beethovens „Neunter“ den Zyklus seiner Sonntagskonzerte ruhmvoll beschlossen.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: In der Petri-Kirche wurde ein hochinteressantes Werk aufgeführt: „Der Kinderkreuzzug“, musikalische Legende von Gabriel Pierné, das seinerzeit durch Verleihung des Rom-Preises ausgezeichnet wurde. Die Interpretation gelang unter der kräftigen und verständnisvollen Leitung von Hesselbarth aufs beste. Die Chöre (Archangelski und Schülerinnenchor) sangen die dramatisch bewegten Stellen besonders wirkungsvoll und auch das Scheremetew-Orchester hielt sich ganz wacker. — Das letzte Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft bot

wieder mannigfachen Genuß. Wirklich Lobenswertes leistete das von Sazonow geleitete Orchester selber, besonders in Berlioz' „Grande Messe des morts“ op. 5 und Rimsky-Korssakow's Auferstehungs-Ouvertüre. Reichsten Beifall erntete die Primadonna der Moskauer Hofoper Frau Neshdanowa mit einer Arie aus Mozarts „Schauspieldirektor“. Im letzten allgemein zugänglichen Siloti-Konzert (Dirigent: A. Glazounow) spielte die Laureatin des biesigen Konservatoriums Nina Posnjakowskaja das c-moll Klavierkonzert von Saint-Saëns mit großem Erfolge. Nächst Glazounow's Sechster Symphonie und dessen Poème lyrique op. 12 nahm die orchestrale Wirkung der Rimsky-Korssakow'schen Auferstehungs-Ouvertüre und des Meisters Schwertlied aus der Oper „Kaschtschei der Unsterbliche“, gesungen von Frau Ostrogradskaja, das Hauptinteresse in Anspruch. — Eine der kühnsten Novitäten der Musiksaison brachte uns Kussewitzki in seinem 7. Abonnementskonzert mit der erstmaligen Aufführung von Strawinski's Balletmusik „Der hehre Frühling“. Der Komponist arbeitet mit dem ganzen Apparat einer nach realistischen Formen ringenden Kunst, doch geht er auf dem Gebiete seines Schaffens über das Maß des ästhetisch Erlaubten hinaus. Mehr Genuß hatten wir von der bis in die feinsten Details ausgearbeiteten Wiedergabe von Ducas' „Zauberlehrling“ und Franck's „Chasseur maudit“. Lucien Capet ist ein eminenter Künstler, der seine technische Meisterschaft nicht dazu verwendet, um sich in äußerlich blendenden Stücken glänzen zu lassen, doch hätten wir von ihm lieber ein Konzert gehört, als seine uninteressante symphonische Dichtung für Geige mit Orchesterbegleitung; auch das von Capet gespielte „Poème“ von Chausson erweckte keine sonderliche Erbauung. Ein geistliches Konzert des Chors der Hofoper unter Leitung von Rachmaninoff brachte dessen grandiose Liturgie des heil. Chrysostomus zur Erstaufführung. Der Meister rang in seiner Kirchenmusik nach individuellem Ausdruck und gab ihr auch eine persönliche Note. — Von Meistern des Klavierspiels hörten wir Lamond, der der Alte geblieben ist in seinen Vorzügen und Eigenheiten, und Vera Timanoff, die noch immer glänzende Virtuosa der Liszt-Tausig'schen Schule. Hans Ebell hat sehr Tüchtiges bei Hofmann und Godowsky gelernt und entwickelt auch in seinem Vortrag Persönlichkeit. Segeus Tarnowsky's Klavierabend ließ erkennen, daß der Künstler mit Verständnis vorzutragen versteht. Moßhuchin, der gefeierte Bassist im Theater des Musikdramas, debütierte im Konzertsaal und hatte Gelegenheit, alle Vorzüge seiner herrlichen Stimme zur Geltung zu bringen.

Bernhard Wendel

WIEN: Die Novitätenflut ist vorüber; über neue und bedeutsame Werke ist kaum mehr zu berichten. Dafür über ein paar Aufführungen, die ältere und neuere Schöpfungen wieder in das volle Licht der Gegenwart rückten. Am herrlichsten an dem Abend Bachscher Kantaten, die Siegfried Ochs mit der Singakademie des Konzertvereins, den Damen Cahier und Bruhn (eine wahrhaft liebliche, anmutvoll herzliche Sängerin), den Herren Hamlin und Bronsgeest in brennender Leuchtkraft und

einer Lebendigkeit sondergleichen so stark erleben ließ, daß man sie zum ersten Male zu hören meinte. Das liegt nicht nur an der lieb-reichen Treue, mit der Ochs dem Buchstaben Bachs folgt, sondern der geistigen Energie der Gestaltung, dem ungeheuren Willen, der solche Konzentration der Wiedergabe ermöglicht, der prachtvollen Unmittelbarkeit und der strahlenden Klarheit, mit der er diese stolzen Viadukte in Tönen aufbaut, der subtilen Dynamik, der Feinheit in den Valeurs der Chor- und Orchesterfarben, der wunderbaren Energie der textlichen Ausdeutung, der dramatischen Gegenwart, in die er den dichterischen Inhalt der Stücke umsetzt. Dazu: er besetzt das Bach-Orchester endlich richtig, bringt das rechte Verhältnis zwischen Bläsern und Streichern heraus und dadurch auch den rechten Klang; er behandelt diese Werke nicht wie Mumien, die man „pietätvoll“ ausstellt, sondern wie Lebewesen von heute, die mit aller Kraft und Bewegtheit zu uns sprechen, wie sie zu Bachs Zeiten gesprochen haben und die durch diese von aller starren „Tradition“, von den Fälschungen eines leblosen Stils, wie er leider üblich ist — „wenn die Langeweile am höchsten, ist der Stil am nächsten“, scheinen die meisten Bachinterpreten zu glauben —, von dem monotonen Predigerparthos des Vortrags ganz freie Wiedergabe einen Glanz, eine Eindringlichkeit, ein Höchstmaß an Musikerlebnis ausstrahlen, ganz zeitlos wirkend und nur hie und da, wenn eine Wendung an Modisches verflossener Epochen mahnt, wie ein Kostüm oder besser noch wie aus alten Meisterbildern sprechend. Ein köstlicher Abend; einer der schönsten, die man in den letzten Jahren in den Wiener Konzertsälen erlebt hat. Nur wenig davon tags darauf zu spüren, als Bachs Matthäuspassion, im zweiten Teil grausam durch Striche zerfetzt und fast nur auf Rezitative und Choräle beschränkt, unter Schalk im Gesellschaftskonzert aufgeführt wurde; trotz außerordentlicher Solistenleistungen, Messchaert's Christus obenan in seiner herrlichen Milde und seiner schmerzlichen Beseeltheit, neben ihm Globergers ernst würdevoller Evangelist, Stefan Pollmann, der die kleinen Baßpartien mit Geschmack, Stil und Haltung sang, Ilona Durigo, deren schöner Mezzosopran durch etwas mehr Temperament befeuert werden sollte, Gertrude Foerstel, deren wie auf lichten Fittichen in den Saal schwebende hohe Töne immer wieder bestricken, die sich aber vor der Gefahr des „Übersingens“, der ungleichmäßigen Registerverwendung und forcierter Tongebung hüten muß. Trotz all dieser guten und Messchaert's ganz hoher Leistung und trotz der wunderbaren Sicherheit und der Klangschönheit des Chores eine Auf-führung von beklagenswerter Gleichförmigkeit; gleich zu Beginn ahnt man nicht, daß zwei Chöre ineinanderrufen, zwei Orchester einander antworten; eine feierlich pompöse Monotonie vernichtet jede dynamische Differenzierung, eine bei der ungeheuren Dramatik des Werkes unfäßbare Gleichgültigkeit gegen den Text läßt von der leidenschaftlichen Vehemenz, in der die Abendmahlsszene, die Gefangennahme, die Kreuzigung gedacht und in unerhörter Kraft und Prägnanz gestaltet sind, kaum einen Be-

griff wach werden, und der feine Musiker, der das Ganze leitet und so gut weiß, wie es gebracht werden muß, ohne die suggestive Gewalt zur Ausführung zu haben, wirkt oft fast wie ein Graf Taaffe des Taktstocks, — wie der berühmte österreichische Minister, von dem das verhängnisvolle politische Schlagwort stammt: „es wird fortgewurstelt“. Daß das riesenhafte Werk in seiner furchtbaren Tragik, seiner wunderbaren, wehmütigen Lieblichkeit und seiner kraftvollen Andacht auch in einer solchen, nur durch Fülle des Klanges und die Deutlichkeit des Chores, aber nicht durch unmittelbare Lebendigkeit, durch Wucht der Licht und Schatten wirkenden Interpretation überwältigt, braucht nicht erst gesagt zu werden; der Wunsch bleibt trotzdem rege, es einmal in vollendeter Gestaltung, in der ganzen großartigen Eindringlichkeit seiner Darstellung der Passionsgeschichte zu erleben, ganz wie sein Schöpfer es geträumt hat, nicht, wie es eine bequeme Tradition zur Gewöhnung gemacht hat, gegen die sich schon Bülow gewendet hat: „Man muß ja nicht glauben, die monotone, langweilige Korrektheit beim Vortrag Bachscher Stücke hieße klassisch. Bach, wie alle anderen Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant“. — All das gilt auch von den Aufführungen zweier großartiger moderner Werke: von Schönbergs „Gurreliedern“ und Mahlers „Achter Symphonie“, beide unter Franz Schreker mit dem Philharmonischen Chor, dem Tonkünstlerorchester und den Damen Mildenburg und Foerstel, den Herren Nachod, Boruttau, Gregori, Nosalewicz bei den „Gurreliedern“, den Damen Foerstel, Wenger und Durigo, den Herren Otto Wolf, Nosalewicz, Schipper in der „Achten“. Nur daß in diesen Aufführungen nicht ein Mangel an Temperament, sondern eher ein zu allzu summarischem al fresco verführender Überschuß zu fühlen war, der die Deutlichkeit des Details behinderte, die Singstimmen durch das überlaute Orchester verschüttete, und allzu oft ein wahlloses Hinbrausen in ungemessener Klangstärke verschuldete. Trotzdem stand man, und insbesondere bei Mahlers symphonischem Kolossalbau, seinem hinreißenden Lodern, seiner zu den entrücktesten Höhen emporreißenden Diithyrambik unter dem Eindruck des Unvergänglichen und empfand Schönbergs in den herrlichsten Natur- und Seelenlauten glühende, in reichster Überfülle visionär-lauterer Melodik überströmende, prachtvoll traumbeladene Romanze als eines der wenigen Werke unserer Tage, die auch zu späteren Zeiten sprechen werden. Für beide Eindrücke muß man dem tapferen Verein und seinem feurigen Leiter dankbar sein. — Sonst nicht viel Festzuhaltendes: Die von schwelgerischem Musizieren erfüllten wunderschönen Sonatenabende Bruno Walters und Arnold Rosé's (während Walter in seinem letzten Orchesterkonzert offensichtlich unter Übermüdung und Nervosität zu leiden schien); die herrlichen Brahms-Abende des Quartetts Rosé; Hauseggers ernste, stolze, in herber Kraft symphonische Quadern großen Stils aufbauende, ganz unspielerische Dirigentenkunst; die symphonischen Abende des Konzertvereins, die in einer gloriosen Aufführung

des Straußschen „Zarathustra“ und von Bruckners leuchtend schöner E-dur Symphonie ihren Abschluß fanden, unter Löwes immer klarerer, von immer bewegter innerer Wärme durchströmter männlicher und vergeistigter Führung. Neben den großen Orchestervereinigungen hat jetzt auch ein junges Orchester, der frühere Verein „Akkord“, den Versuch gemacht, vor der Öffentlichkeit zu bestehen; unter der Führung Dr. Réti's, der als Klavierspieler allzu oft weichlich und hysterisch wirkte, als Dirigent einer Symphonie von Haydn aber viel Gewandtheit und guten Stil zeigte, freilich dann wieder in einer sehr unzulänglichen Aufführung von Mahlers „Kindertotenliedern“, mit Dr. Schipper als empfindungsvollem, aber unsicherem Interpreten, den guten Eindruck verdarb. Möchten doch alle, die Musik machen, Wagners Wort beherzigen, daß man niemals die Mittel nach dem Programm, sondern das Programm einzig nach den zu verwirklichenden Mitteln zu richten habe, die eine korrekte und vollendete Aufführung gewährleisten. Würde niemals anders als derart musiziert und würden auf solche Weise vielleicht weniger Aufführungen zustandekommen, in denen teure Meisterwerke zu mangelhaftem oder flüchtigem Erklingen gelangen, aber dafür durchaus richtige und einwandfreie jener Werke, die durch die vorhandenen Mittel eben bis zur Vollkommenheit zu bewältigen sind, so wäre die Gesundheit des Konzertlebens da. Denn seine ganze Krankheit ist die Epidemie des Dilettantismus und der Hypertrophie der Unvollkommenheiten. Richard Specht

ZÜRICH: Im 10. Abonnementskonzert hatten wir in Zürich zum erstenmal Gelegenheit, Emil Sauer kennen zu lernen. Durch seine grenzenlose Technik und unübertreffliche Grazie entzückte der Pianist das Publikum mit der Wiedergabe seines eigenen Klavierkonzerts, Schumanns Toccata op. 7, der cis-moll Nocturne (op. 27 No. 1) von Chopin und Liszt's Mazeppa-étude. Die Abonnementskonzerte finden eine Fortsetzung in den fünf „populären Symphoniekonzerten“, zu denen ausschließlich in der Schweiz ansässige Künstler als Solisten zugezogen werden. An den ersten beiden Abenden spielten mit verdientem Erfolg die ersten Konzertmeister von Bern und Zürich, Alphonse Brun und Willem de Boer. Die sechs Kammermusik-Abende, die sich alljährlich größerer Beliebtheit erfreuen, haben schon ihren Abschluß gefunden. In der Zusammensetzung der Ausführenden (W. de Boer, Lidus Klein, Paul Essek, Dick Lysen, P. O. Möckel) hat nur der Part des Cellisten eine Änderung erfahren, indem der nach Wien berufene Röntgen durch den trefflichen Dick Lysen ersetzt wurde. Der „Gemischte Chor Zürich“ brachte am Karfreitag unter Volkmar Andreae Mozarts Requiem zur Aufführung. — Im benachbarten Winterthur erfuhr Sgambati's „Requiem“ unter Radecke die erste und vollendete Wiedergabe in der Schweiz. Als Solist erfreute in diesem Konzert Georg Nieratzky von Mannheim.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Anlässlich der fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages widmen wir den gesamten Bilderteil dieses Heftes dem Andenken Meyerbeers. Wir beginnen mit vier Porträts. Das erste, nach dem schönen Stiche von Freeman, zeigt den Meister in der Mitte der dreißiger Jahre. Aus späteren Zeiten stammen die beiden nächsten Bilder, von denen wir leider nichts wissen, als daß das kleinere nach einer auf Elfenbein gemalten Miniatur wiedergegeben ist. Die folgende Photographie schließlich ist in den letzten Lebensjahren Meyerbeers aufgenommen. Zur Vervollständigung des äußeren Bildes des einst so hochgeschätzten Künstlers sei der an J. W. Davison gerichtete, aus dem Anfang der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts stammende, Brief gezeigt. Die Titelblätter der beiden Lieder „Der Mönch“ und „Gebet des Trappisten“ gehören zu dem im vorliegenden Hefte befindlichen Aufsatz von Leopold Hirschberg in dem der Leser näheres über diese beiden Tonschöpfungen findet.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



MEYERBEER
Lithographie von Freeman



UoM



MEYERBEER



XIII

15

U of M



MEYERBEER
IN SEINEN LETZTEN LEBENSJAHREN



XIII

15

Tous
Homme invisible!

Est-ce qu'il n'y a pas par moyen de
pouvoir vous lever la main ? Je
suis veau fier d'aujourd'hui car
pouvoir vous trouver & j'ai eu
le gamin d'apprendre que vous
vous êtes donné la peine de
passer par moi. Monsieur votre
frère / ne dit qu'il faut vous
laisser tranquille de ces
baroque & d'être très orrype
mais samedi vers 5 heures je
viendrais frapper à la porte de
Perry Street vous demandant que
pour vous me fixez un jour ou
pour dîner enlevable. Mille
amitiés votre tout dévoué Meyerbeers

BRIEF MEYERBEERS
AN J. W. DAVISON

U of M

XIII



15



DER MÖNCH

Gedicht v. Pacini

in Musik gesetzt für eine

Bassstimme mit Begleitung des **Pianoforte**

VON

J. MEYERBEER

1841

Pr 46.571

FRANKFURT^aM

bei Fr. Ph. Dunst

TITELBLATT
ZU DER MÖNCH
VON MEYERBEER

UofM

XIII



15



Gebeth des Trappisten

Nach dem Französischen von L. Rellstab

in Musik gesetzt von

GIACOMO MEYERBEER

2te Folge der Lieder Sammlung mit Piano Forte Begleitung N° 77

Reprints des Editions - Émigrés des Artistes de l'Étranger

MAYENCE

chez les fils de B. Schott

Bruxelles chez Schall frères Londres chez Schott & Co

Paris chez les Éditions de la Musique

Leipzig chez C. F. Vögel Vienna chez H. F. Müller

Rotterdam chez W. F. Lohman

**TITELBLATT
ZUM GEBET DES TRAPPISTEN
VON MEYERBEER**

U. 10. 11.



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

12. TONKÜNSTLERFEST-HEFT



HEFT 16 · ZWEITES MAI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

In jedem Künstler liegt ein Keim von Verwegenheit, ohne den kein Talent denkbar ist, und dieser wird besonders rege, wenn man den Fähigen einschränken und zu einseitigen Zwecken dingen und brauchen will.

Goethe

INHALT DES 2. MAI-HEFTES

ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

JOSEF VICTOR WIDMANN: „Der Tod des Herakles.“ Eine bisher unveröffentlichte Dichtung für Musik

ARMIN OSTERRIETH: Das neue Konzertgesetz

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Ernst Rychnovsky, Otto Dorn, Richard H. Stein, Franz Dubitzky, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Essen, Karlsruhe, London, Monte Carlo, Paris, Prag

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Volkmar Andreae, Rudolf Siegel; Siegmund von Hausegger, Gottfried Rüdinger, Ludwig Rottenberg, Hermann Unger; Alexander Jemnitz, Emil Mattiesen, Walter Schulthess, Erwin Lendvai; Walter Braunfels, Julius Kopsch, Emile R. Blanchet, Theodor Huber-Anderach; Otto Naumann, Heinz Tiessen, Joseph Haas, Othmar Schoeck, Franz Schmidt; Hermann Abendroth

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ZUM 49. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

Das Programm für das vom 22. bis 27. Mai in Essen (Ruhr) stattfindende 49. Tonkünstler-Fest lautet:

Freitag, 22. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe zum I. Orchesterkonzert.

Abends 7 Uhr:

I. Orchesterkonzert

1. Richard Strauß, Festliches Präludium für großes Orchester und Orgel, op. 61 (aus Anlaß des 50. Geburtstages des Ehrenvorsitzenden).
 2. Theodor Huber-Anderach, Phantastisches Tonbild für großes Orchester, op. 9.
 3. Otto Naumann, Die Handwerksburschen, Ballade von Heinrich Vierordt für Bariton mit Orchester.
 4. Hermann Unger, Erotikon.
 5. Heinz Tiessen, Symphonie f-moll.
- Nach dem Konzert Begrüßung durch die Stadt Essen.

Sonnabend, 23. Mai

Abends 7 Uhr: „Herr Dandolo“, heitere Oper in 3 Aufzügen von Rudolf Siegel.

Sonntag, 24. Mai

Vormittags 11 Uhr: Hauptprobe zum II. Orchesterkonzert.

Abends 7 Uhr:

II. Orchesterkonzert.

1. Othmar Schoeck, Dithyrambe für Doppelchor und großes Orchester mit Orgel, op. 22.
2. Emile Blanchet, Konzertstück für Klavier und Orchester.
3. Siegmund v. Hausegger, Natursymphonie.

Montag, 25. Mai

Vormittags 10 Uhr:

I. Kammerkonzert

1. Walter Schulthess, Variationen für Klavier, op. 1.
2. Ludwig Rottenberg, Lieder.
3. Joseph Haas, „Grillen“, Suite in 6 Sätzen für Violine und Klavier, op. 40.

Abends 7 Uhr: Dargeboten von der Stadt Duisburg und der Direktion des Duisburger Stadttheaters: Uraufführung der Oper „Ratcliff“ von Volkmar Andrae.

Dienstag, 26. Mai

Vormittags $\frac{1}{2}$ 11 Uhr:

Hauptversammlung

Nachmittags: Einladung zum Bootshaus am „Hügel“.

Abends 8 Uhr:

II. Kammerkonzert

1. Alexander Jemnitz, Sonate für Orgel, mit Altsolo.
2. Erwin Lendvai, aus „Nippon“ No. 1, 3, 4, 6, 7 für Frauenchor.
3. Gottfried Rüdinger, Romantische Serenade für Kammerorchester.
4. Emil Mattiesen, Lenore; Ballade für Bariton mit Klavier, op. 1 No. 1.

Mittwoch, 27. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe zum III. Orchesterkonzert.

Abends $\frac{1}{2}$ 7 Uhr:

III. Orchesterkonzert

1. Julius Kopsch, „Komödianten“, Ouvertüre für großes Orchester.
2. Walter Braunfels, Lieder mit Orchester.
3. Franz Schmidt, Symphonie Es-dur.

Nach dem Konzert Festbankett, veranstaltet von der Stadtverwaltung.

Die Orchesterkonzerte und das zweite Kammerkonzert sind im großen Saale des städtischen Saalbaues; das erste Kammerkonzert findet im Krupp-saal statt.

Festdirigent ist Städtischer Musikdirektor Hermann Abendroth.

Ihre eigenen Werke leiten: Kapellmeister Siegmund v. Hausegger-Hamburg, Kapellmeister Theodor Huber-Anderach-München, Kapellmeister Dr. Julius Kopsch-Lübeck, Kapellmeister Otto Naumann-Mainz.

Ihre solistische Mitwirkung haben bislang zugesagt: Fräulein Emmi Leisner-Berlin (Alt), Frau Therese Schnabel-Berlin (Alt); Herr Emile Blanchet-Genf, Herr Carl Friedberg-Frankfurt a. M., Herr Paul Otto Möckel-Berlin, Herr Erwin Schulhoff-Köln (Klavier), Herr Prof. Karl Straube-Leipzig (Orgel), Herr Konzertmeister Alexander Kosman-Essen (Violine).

Festchöre: Der Chor des Essener Musikvereins (Dirigent: Musikdirektor Abendroth) und der Essener Frauenchor (Dirigent: Musikdirektor G. Obsner).

Festorchester: Das Städtische Orchester-Essen, das Philharmonische Orchester aus Dortmund und auswärtige Kräfte (135 Musiker).

FESTLICHES PRÄLUDIUM FÜR GROSSES ORCHESTER UND ORGEL, OP. 61

von Richard Strauß

„Zur Einweihung des Wiener Konzerthauses (19. Oktober 1913) komponiert“ — meldet das Titelblatt der Partitur.¹⁾ Nicht oft ereignet es sich, daß bei der Eröffnung einer neuen Kunststätte die Notenfeder eines lebenden Tonmeisters in Anspruch genommen wird. Hier und da läßt wohl der angesessene Hausdirigent bei solchem Anlasse seinem guten Gedächtnis eine Festouvertüre, einen Festmarsch entschlüpfen; in der Regel aber beschränken sich die Schirmherren eines neuen Baues darauf, toten Meistern das erste Wort zu geben, die Pforten zu öffnen mit dem Meistersinger-Vorspiel oder Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ (zur Wiedereröffnung des Wiener Josephstädter Theaters geschrieben . . . „ich erhielt deswegen viel Lobeserhebungen“, erzählte der Tonheros). Indes — das Draußenbleiben der lebenden Tonsetzer während des „Präludiums“ kann man verschmerzen, schlimmer ist's, daß jene auch nach dem Präludium, sofern sie eigenen und deutschen Sinn durch ihre Werke offenbaren, vor den prächtigen Türen gewöhnlich vergeblich um Einlaß bitten. Hoffentlich wird dies in zehn Jahren, sobald das Neueste Königliche Opernhaus am Königsplatz in Berlin erstanden ist, ganz anders. Hoffentlich stellt man dann auch statt des Schlachtendenkers Moltke die Tonheroen Mozart, Beethoven, Weber und Wagner vor die Front des neuen Hauses. Nach fünfzig Jahren, am hundertsten Geburtstagsfeste des „Salome“-Komponisten, darf man als Fünftem Richard Strauß die marmorne Ehre gönnen . . .

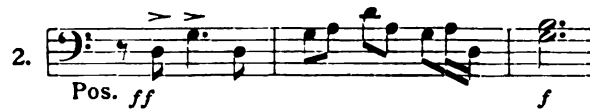
Nach diesem historischen und kritischen „Präludium“ kommen wir nun (endlich!) näher zu der Tonschöpfung. Festesglanz atmet bereits die Besetzung: 20 erste Violinen, 20 zweite Violinen, 12 erste, 12 zweite Bratschen, 10 erste, 10 zweite Violoncelle, 12 Kontrabässe, kleine Flöte, 4 große Flöten, 4 Hoboen, Heckelphon, Es-Klarinette, 2 C-Klarinetten, 2 A-Klarinetten, 4 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Baßtuba, 8 Pauken (2 Spieler), Becken, große Trommel, Orgel, 6 (12) Trompeten außerhalb des Orchesters — das sind insgesamt etwa 150 Musiker. Auch mit dem zweifellos wichtigen Bindeapparat für Bläser, dem Aerophor, muß das Orchester versehen sein. Harfen und Celesta, diese den Modernen sonst unentbehrlichen Instrumente, fehlen.

Aller Musik Anfang und Ende ist C-dur und der C-dur Dreiklang: wie Beethovens „Weihe des Hauses“, so beginnt und schließt auch Richard Strauß' „Weihe“ in C-dur — und das erste Motiv bringt die Tonfolge $c^1-e^1-g^1$, die allerdings nicht nach Urväter Art und Rat harmonisiert ist (cfr. Notenbeispiel 1). „Dem Himmel Dank für das Gelingen des Baues!“ — so könnte man die gewaltigen Orgelklänge, mit denen das „Festliche Präludium“ anhebt, deuten:

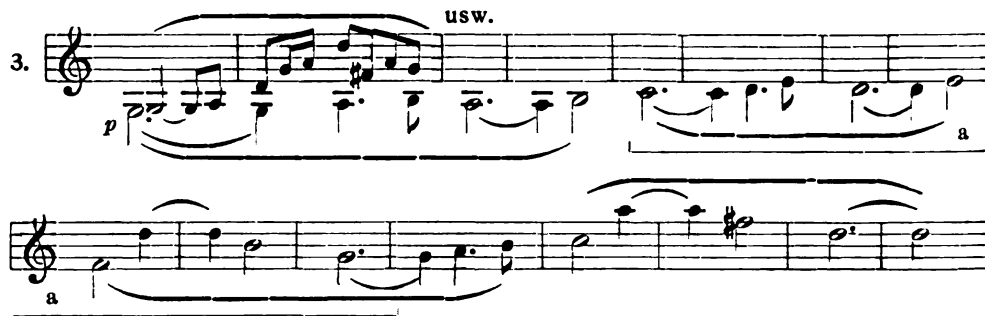


¹⁾ Verlag: Adolph Furstner, Berlin-Paris.

Nach „sechzehn“ Takten (wie sichs bei einem regelrechten Bau gebührt) erhebt das „weltliche“ Orchester seine Stimme, es ruft die Völker zur Feier:



Der Ruf verklingt, die ersten Violinen erinnern an ihn, vorerst im piano, später in Steigerung, während sich in den zweiten Violinen, Bratschen und Holzbläsern ein ruhiger Sang zugesellt:



Angelangt beim Fortissimo, verstummt das Orchester und überläßt drei Takte hindurch der Orgel (Motiv 1a) die Herrschaft, um dann gemeinsam mit dem „Papst“ der Instrumente einen machtvollen Hymnus anzustimmen, bei dem die Hörner als Gegenmelodie das Motiv 3a bringen:



Der Wiedereintritt des piano, die Ruhe und das Erlöschen wird mit dem Motiv 3 bestritten. Hiermit schließt der erste Abschnitt des Werkes.

Der zweite Abschnitt beginnt mit dem gegensätzlichen Tempo „Sehr lebhaft“. Wie ein Bild aus vergangenen Jahrhunderten, wie ein Rückblick in klassische Zeiten, vielleicht auch wie eine Mahnung „Ehrt eure alten Meister!“ mutet das frohsinnige Hauptthema an:



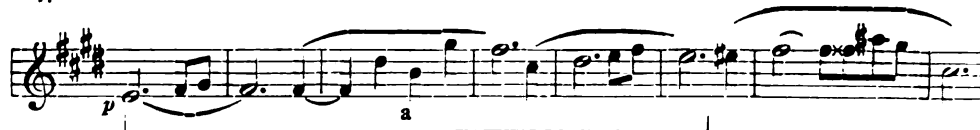
Nach dem „Gruß an Papa Haydn“ stellt sich ein solcher an „Alt-Wien“ ein. Wie trefflich Richard Strauß dieses Lokalkolorit trifft, wissen wir aus seinem „Rosenkavalier“; hier, aus dem „Präludium“, seien die charakteristischen Motive:

6.



vermerkt; mit dem hüpfenden Baßmotiv ist das Gesangsthema:

7.



verknüpft, das in seiner ersten Hälfte (7a) an Motiv 3a gemahnt. Dem E-dur Mittelsatz folgt eine Wiederkehr des C-dur „Haydn“-Themas (No. 5), diesmal in vollem Fortissimo einsetzend. Das Tempo steigert sich, beim „Più mosso“ vereinigen sich Motiv 3a und 6a wider die anstürmenden Sechzehntelpassagen der Streicher:

8.



Nachdem dem Humor in dem zweiten Abschnitte des Werkes vollauf Gerechtigkeit widerfahren ist, greift der dritte Abschnitt wieder in ernstere Saiten, wenigstens anfangs, der Schluß trägt lebhaftes, festliches Gepräge. Die Themen des dritten Abschnittes sind in der Hauptsache bekannt, d. h. im Vorhergehenden erklingen, einer ausführlichen Untersuchung bedarf es hier also nicht. Es sei nur angedeutet, daß die Orgel mit dem Thema 1 wieder beginnt; weiter: Motiv 3 (erste Hälfte) in der Trompete, dasselbe dann in den Bässen (Pos. Fg. Vc. Cb.), Motiv 4a (Orgel und volles Orchester), Motiv 1 (zuerst Orgel und Streicher), Motiv 5 in der Vergrößerung:

9. etwas breit



— schließlich stellt sich auch der Weckruf („Habt acht!“) No. 2 wieder ein.

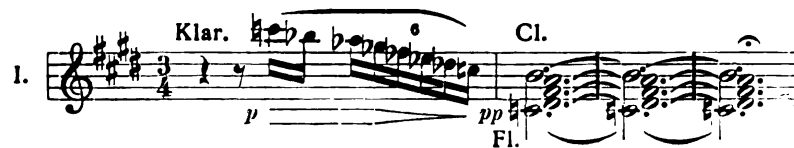
Franz Dubitzky

PHANTASTISCHES TONBILD

FÜR GROSSES ORCHESTER, OP. 9

von Theodor Huber-Anderach

Ein Klarinettenlauf führt in die phantastische Stimmung des Werkes ein, die von einem von Flöten und Klarinetten gehaltenen Akkord gekennzeichnet wird:



Von Flöten und gedämpften Hörnern wiederholt, gesellt sich bereits ein leicht hüpfendes Motiv dazu (Fagotte und Celli). Rufe und Wiederrufe erschallen, ein lockendes Spiel beginnt, leichtbeschwingte Gestalten tauchen auf und vereinigen sich bald zum anmutigen Reigen:



Ein wiegendes Hornthema tritt führend auf, umrankt von Flöten und Geigenpassagen:



Das leichte Spiel hat bald sein Ende; aus einem düsteren cis-moll heraus erwächst ein langgezogenes Thema und führt uns leidenschaftlichere Gestalten und wildere Gebilde heran:



Springende Holzbläserfiguren gleiten darüber herab wie schimmernde Kaskaden. Geigen und Bratschen führen mit den Holzbläsern das Thema im vollen Orchester weiter. — Die Leidenschaft ist entfesselt, das anmutige Spiel wird zum Bacchanale! —

Der Sturm ist vorübergebraust und Ruhe tritt ein (G-dur Mittelsatz):

Sehr ruhig



Eine sehnsüchtig weiche Stimme (Sologeige) erhebt sich, vereinigt sich mit anderen und schwillt zu mächtigstem Ausdruck an, um sich dann wieder träumerisch in der Ferne zu verlieren.

Doch kaum sind die weichen Stimmen erstorben (*ppp* G-dur), da ertönt von neuem der neckische Lockruf der Klarinette:



Flöte und Fagott antworten. Von neuem beginnt der Reigen, von neuem wird die Leidenschaft entfesselt und steigert sich zum wilden Bacchanale, zum höchsten Sinnestaumel!

Da bricht alles jäh ab. Die Stunde der Geister ist aus. Die Gestalten entziehen und tauchen wie im Nebel unter. Noch einmal erklingt die sehnsüchtig weiche Weise der Geige:



noch einmal ein ferner Lockruf der Flöte, ein ganz ferner gedämpfter Akkord! — Ein Schlag des Orchesters! Das Bild ist verschwunden!

Theodor Huber-Anderach

DIE HANDWERKSBURSCHEN

BALLADE VON HEINRICH VIERORDT, FÜR TIEFERE STIMME UND ORCHESTER
OP. 11

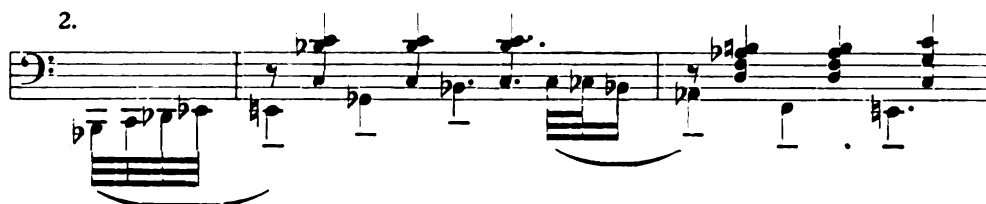
von Otto Naumann

Ein Marschthema (1), begleitet von einer schreitenden Seitenbewegung, beherrscht als Hauptmotiv das Ganze, anfangs frisch, gleichsam im rüstigen Touristenschritt („Drei Handwerksburschen wandern auf der Rhön“):

1. Marschtempo



Es kommt mit dem zweiten Hauptthema („eisigen Schneesturms stiebendes Gestöhn“) zur Durchführung:



Ein drittes Thema, das die sich bis zur Angst und Verzweiflung steigende Sorge der im Schneesturm Dahinschreitenden ausdrückt, gesellt sich als Seitenthema zu den zwei das Ganze beherrschenden Hauptthemen:



Die Pfade sind verschneit, „der furchtbar peitschende Höhenwind macht die Gesellen irr und wegeblind“, sie verdoppeln ihre Kraft, fortgesetztes accelerando der nebeneinander geführten Themen bis zum Höhenpunkt: „Die Kraft versagt“, sie sinken erschöpft auf ihre Knie (Themenverbreiterung von 1 und 3). Nur kurze Rast wollen sie sich gönnen, aber schon können sie nicht mehr auf. Sie versinken in Schlaf. Im Traum hören sie das Schellengeläute von ferne nahender „Schlitten, die ihnen Hilfe bringen“ wollen. „Oder ist es der Engel Chor, der Lieder singt?“ — (Celesta in zarten Quintengängen über ruhenden Kontrabässen.) — „Schon wandern sie nicht mehr auf wilder Rhön; schon wallen sie in lichten Himmelshöhn“. In breiter ruhiger Kantilene fließt nunmehr das Marschmotiv dahin:



Thema 3 (Angst) wird zur weichen breiten Cantilene, nachdem sie nun aller irdischen Sorgen und Leiden enthoben sind. Zart, gleichsam Aquarell, ist die Instrumentation dieses von der Celesta beherrschten Schlußteiles gehalten.

Otto Naumann

„EROTIKON“

von Hermann Unger

Das vorliegende Stück ist die letzte von drei Orchesterskizzen, die ich als „Phantastische Suite“ unter dem programmatischen Sammelnamen „Nacht“ zusammenfaßte und deren beide erste Stücke die Titel „Alb“ und „Gnom“ trugen. Aus Gründen der rechtzeitigen Herstellung mußte das vorliegende Stückchen aus seinem Zusammenhang gerissen und einzeln eingeschickt werden. Angesichts seiner kurzen Ausdehnung wie der durchsichtigen Struktur halte ich eine notenmäßige Analyse nicht für geboten und glaube mich mit dem Hinweis darauf begnügen zu können, daß Violine und Bratsche gleichsam als Vertreter der beiden Liebenden eine mehr solistische Rolle zugewiesen bekommen haben.

Hermann Unger

ZWEITE SYMPHONIE F-MOLL „STIRB UND WERDE“, OP. 17

IN EINEM SATZE
von Heinz Tiessen

Erstes Hauptthema:

I. Pos. Hrn. Trp. Hrn.

In seiner Entwicklung die Fortführung:

Ib.

Nach einer Steigerung Übergang nach G-dur und zu der zarten Stimmung des
Zweiten Hauptthemas:

II.

das auch mit dem Terz-Auftakt:

erscheint. Aus ihm wächst hervor als

Drittes Hauptthema:

III.

Zarter Abschluß in G-dur, in den die Pauke mit dem Rhythmus Ia hineinklingt.

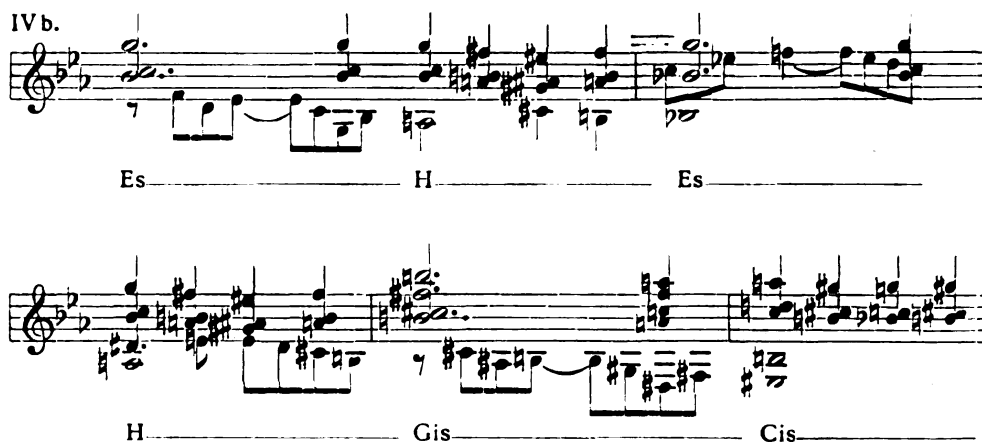
Das Bisherige war sozusagen eine Exposition von Lebensgefühlen. Auf dieser Grundlage soll das ewig sich wiederholende „Stirb und Werde“ innerhalb des Menschenlebens nur in gewissen markanten allgemeinsten Gefühls-Momenten gefaßt werden. Das jugendlich-feurige

Vierte Hauptthema:

IV.



führt den Menschen ein als Aufnehmenden, Genießenden. Für die zunächst lebhafteste Entwicklung dieser Partie ist Motiv a dieses Themas von besonderer Wichtigkeit. Es folgt eine langsamere Partie, entwickelt aus IVb (unter kontrapunktischer Beteiligung von II):



mit dem Höhepunkt:



und dem Anhang:

IV d.

Cl. Fl. Str.

p Fg. Hrn.

Hrn. Fag.

Scharfe Bläserakkorde und ein dissonanter Ausbruch von III leiten zu einer Partie des Unbefriedigtseins über, zum ersten „Stirb“. Aus der verzagten Stimmung heraus entwickelt sich im Engl. H. eine Melodie:

V.

E. H.

die mit II. verwandt ist. Dann in der Oboe:

„Allmählich wieder in Fluß kommend“, setzt das Thema VI. ein:

VI.

(das zu seiner eigentlichen Bedeutung in rhythmisch-veränderter Form erst später in der zweiten Hälfte der Symphonie kommt) und wächst nach und nach zu einem neuen „Werde“ an. Orgelpunkt auf der Dominante von F mit dem (aus dem Rhythmus IVa gewonnenen) Paukenmotiv:

Der Mensch ist jetzt Schaffender, Handelnder. War das Bisherige immer noch ein Aufnehmen von neuem Material, so beginnt jetzt die Durchführung, ein immer höheres Aufsteigen und Kraftentfalten. Inzwischen noch ein neues aufstrebendes Thema:

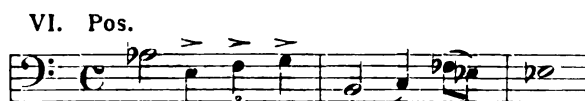


(dessen eigentliche Entfaltung in veränderter Form ebenfalls erst gegen den Schluß hin erfolgt.) Es führt zu einem breiten Einsatz von III, worauf sich ein Teil der ersten steigernden Anfangs-Entwicklung von Thema I wörtlich wiederholt; dann der letzte Aufstieg zum Gipfel. Höchste Kraftentfaltung und Reprise. Thema I in allen Blechbläsern in breiterer Ausgestaltung, nach einigen Takten fallen sämtliche Streicher ein und kontrapunktieren Thema III dazu, das darauf allein „zwangloser fließend“ weitergesponnen wird. In Holzbläsern steigt IV auf, später kehrt IVd (als Anhang von III) wieder, und in glücklichem Verweilen auf dem Höhepunkt des Lebens wird „heiter, ruhig“ noch folgende Variante von II ausgesponnen:



und läuft auf eine „ruhig-ernste“ Wiederkehr des Thema II hinaus, an das anknüpfend Thema III in den Streichern *ppp* aufwärtssteigt.

Ein jäher Einsatz (Wiederkehr von Thema VI) reißt aus der stillen Glücksstimmung:



und verkündet ein neues „Stirb“, diesmal als Schmerz der Zeitlichkeit, als Notwendigkeit des Verzichts. An die Entwicklung dieses Themas schließt sich, als zarterer Klagegesang, Thema V an, führt aber zu nochmaligem heftigem Ausbruch von VI. Dann allmähliche Hingabe an die Notwendigkeit, es tritt nach und nach Ruhe ein. Ein neues „Werde“ als ein Aufgehen im religiösen Allgeföhle und innerer Friede (rythmisch-veränderte Wiederkehr von Thema VII):

VII. Pos.

Hrn. 8va..... Cl. Fl.

Trp.

Hrn. Str. pizz. Hrfe. PK.

Nach dem Ausbau des Themas ein Diminuendo, und danach dasselbe Thema VII in abermals veränderter melodischer Ausspinnung:

VII.

F C D Des C B A

F E Es C F

Jetzt große allmähliche Steigerung, und dann nach kurzem Diminuendo endlich das letzte „Stirb“: der Tod, angedeutet zunächst in leisen Hörnerakkorden:

Hörner *pp*

espr.

dann durch eine wiegenliedartige Erinnerung an Thema III (Engl. Horn, dann Violinen), und schließlich durch Thema I *pp* in den Posaunen („Sehr langsam“). Nach heftigem Akzent Wiederkehr des Anfangs (Thema I), zunächst noch langsam, dann beschleunigend, wobei das (in der Durchführung bereits als Fortsetzung von Thema IV erschienene) Motiv:

IV c.

eine Rolle spielt. Sehr lebhaft bewegt, mit den Hauptthemen, besonders III und I, geht die Symphonie zu Ende: das „Werde“ als das — über den Tod des Einzelnen hinweg — in ewig gleicher Kraft weiterschreitende neue Leben.

Heinz Tiessen

„HERR DANDOLO“
HEITERE OPER IN DREI AUFGÜGEN
von Rudolf Siegel

DITHYRAMBE
(GOETHE)
FÜR DOPPELCHOR UND GROSSES ORCHESTER MIT ORGEL, OP. 22
von Othmar Schoeck

Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

EMILE R. BLANCHET


ZWEITES KONZERTSTÜCK (B-MOLL) FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

In diesem Werke (1912/13 entstanden) liegt der Schwerpunkt durchaus im Klavierpart, demgegenüber das Orchester, obwohl selbständig behandelt, zurücktritt. Hier ein Schema der Form des Konzertstückes.

I. Einleitung (Klaviersolo, dem ein sehr kurzes Hauptmotiv in den Hörnern vorangeht).

II.

Marziale

Erstes Thema:  usw.

Übergang:  usw.

Adagio

Zweites Thema: 

das nach einer stürmischen Episode Adagio in F-dur schließt.

III. Durchführung des ersten Themas:

- a) *Tranquillo misterioso*
- b) *Adagio*

 usw.

IV. Wiederholung (in gedrängter Form) der zwei Hauptthemen, mit dem sie verbindenden Übergang.

V. Durchführung des zweiten Themas und eines seiner Nebenmotive:

- a) *alla Marcia*
- b) *animato*:

 usw.

- c) Cadenz

VI. Schlußsatz:

Vivace

 usw.

(Die Durchführungen sind nicht als thematische Arbeit im gewohnten Sinne des Wortes aufzufassen. Es handelt sich eher um Themenmetamorphosen, die in Charakter und Tempo kontrastieren).

Emile R. Blanchet

NATURSYPHONIE¹⁾

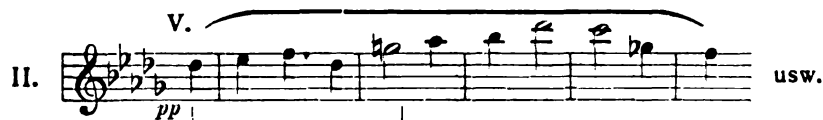
von Siegmund von Hausegger

Der erste und zweite Satz schließen aneinander, der dritte steht für sich.

Erster Satz: Die ruhige Einleitung wird durch einen Weckruf der Hörner eröffnet:



aus dem sich das die ganze Symphonie beherrschende Naturthema entwickelt:



Der erste Satz setzt mit dem aus I entstandenen Thema



ein und stellt ein freies, erweitertes Scherzo mit ruhigem Alternativ dar. Von anderen Motiven seien genannt:



und



Der ruhige Alternativsatz breitet sich melodisch aus:



¹⁾ Erschienen bei F. E. C. Leuckart.
XIII. 16.

gegen den Schluß von einer schmerzlichen Wendung der Oboe unterbrochen:



Die Wiederholung des Scherzos gipfelt in einem breiten $\frac{4}{2}$ Takt:

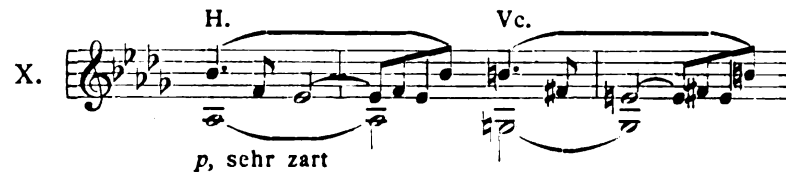


und leitet, in dumpfen Orgelakkorden sich verlierend, in den

Zweiten Satz über, in seinem Hauptteil eine klagende, erst vom Fagott angestimmte Melodie:



Ein kurzes, zartes Violinsolo läßt den Seitensatz in lichterem Tönen folgen, dessen Hauptgedanke:



sich in sehnsuchtsvoller Steigerung aufbaut.

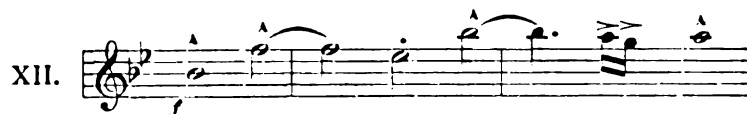
Die Wiederkehr des Hauptteils geschieht in Form eines trauermarschartigen Satzes, der aus einer Folge leerer Quinten gebildet ist. Sein starrer Rhythmus führt zu einem Höhepunkt im äußersten *ff* von Orchester und Orgel, dem nach raschem Zusammenbruch ein wehmütiger kurzer Abgesang folgt. Das Naturthema (II), im *pp* der Orgel, schließt den Satz geheimnisvoll ab.

Der dritte (letzte) Satz stellt eine Vereinigung von Sonatenform und, durch den Chor bedingtem, hymnenartigem Aufbau dar.

Dem ersten Hauptgedanken, aus dem Naturmotiv (II) entstanden,



folgt als zweites ein triumphales Thema der Trompete:



worauf mit dem wiederaufgenommenen Thema XI die erste Themengruppe abschließt.

Der Seitensatz greift in seinem motivischen Element auf VI zurück:



Die Durchführung bereitet in leidenschaftlichster Steigerung den Einsatz des Chores vor. Bei den Worten „... in schaffendem Beruf“ setzt mit Reprisencharakter das zweite Hauptthema (XII) in Des-dur ein. Nach der Anrufung „dessen, der sich selbst erschuf“, bringt der Chor als zarten Gegensatz auf den Worten „Soweit das Ohr, soweit das Auge reicht“ eine polyphone Durchführung des Themas II, das sich an die Wiederkehr des Seitensatzes („hat am Gleichnis, hat am Bild genug“) anschließt. Aus ihm bildet sich ein Basso ostinato, auf dem sich die Schlußsteigerung aufbaut, die, durch geheimnisvolles Innehalten auf dem Worte „Unermeßlichkeit“ unterbrochen, endlich von dem in die Einleitung des ersten Satzes zurückweisenden, in Des-dur erklingenden Naturthema (II) gekrönt wird.

Siegmond von Hausegger

VARIATIONEN IN H-MOLL ÜBER EIN EIGENES THEMA FÜR KLAVIER, OP. 1

von Walter Schulthess

Das Opus setzt sich aus dem Thema, 16 Variationen und der Coda zusammen. Die einzelnen Variationen sind alle, die letzte ausgenommen, geschlossene, deutlich voneinander getrennte Stücke. Sie haben sehr knappe Form und weichen stellenweise stark vom Thema ab. In ihrer Reihenfolge äußert sich das Streben nach starken Kontrasten. Die Coda, die mit der letzten Variation verbunden ist, nimmt auf ihrem Höhepunkt das Thema in höchster Steigerung wieder auf.

Walter Schulthess

LIEDER FÜR EINE SINGSTIMME UND KLAVIER

von Ludwig Rottenberg

„GRILLEN“

SUITE IN 6 SÄTZEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 40¹⁾

von Joseph Haas

I. Satz: Mit Kraft und Energie; ziemlich rasch. (D-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt.)

Das energische Hauptthema:



¹⁾ Erschienen im Wunderhornverlag, München.



wird zunächst zu einem Höhepunkt gebracht, hierauf von einem dynamisch gegensätzlichen leichtbeschwingten kleinen Nebenmotiv:



unterbrochen und dann zur Gesangslinie des Mittelsatzes:



geführt.

II. Satz: Langsam und zierlich. (g-moll, $\frac{3}{4}$ -Takt.)

Dieser ganze Satz entwickelt sich der Hauptsache nach nur aus dem einen zierlichen Motiv:



III. Satz: In äußerst rascher, flüchtiger Bewegung. (As-dur, $\frac{3}{8}$ -Takt.)

Der Hauptsatz mit dem schattenhaft dahinhuschenden Thema:



umschließt einen sehr getragenen Mittelsatz cantabilen Charakters:





IV. Satz: Unruhig, launenhaft. (Fis-moll, $\frac{4}{4}$ -Takt.)

Dieser Satz enthält im wesentlichen zwei Elemente, das capriciöse Hauptthema:



und das unruhige, vorwärts drängende Nebenthema:



V. Satz: Neckisch, sehr rasch. (B-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt.)

Das Klavier beginnt:



die Geige antwortet:



Der lustige Streit, der sich aus diesen beiden Motiven entwickelt, wird durch einen beschwichtigenden Gesang der Geige (Mittelsatz, f-moll):

con sordino espress.



aufgehalten.

usw.

VI. Satz: Scharf rhythmisiert, etwas derb. (D-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt.)

Der tanzartige Satz ist in Rondoform geschrieben; dabei wechselt das robuste Hauptthema:



ab mit dem weicheren Seitenthema:



Joseph Haas

„RATCLIFF“

TRAGÖDIE VON HEINRICH HEINE

in Musik gesetzt von Volkmar Andreae, op. 25

Da ich die Dichtung von Heinrich Heine wörtlich in Musik gesetzt habe, wird es wohl überflüssig sein, über den Inhalt des Werkes zu berichten. Die Heineschen Verse sind so sehr für die Komposition geeignet, daß ich nie das Bedürfnis hatte, das Geringste an der Dichtung zugunsten der Vertonung abzuändern. Einige Stellen behandelte ich melodramatisch, vieles ist nur in leichtem Parlandostil vertont. So wurde die Knappheit der Dichtung gewahrt.

Es würde zu weit führen, die sehr große Anzahl von Motiven, die in dem Werke eine Rolle spielen, hier zu nennen. Ich beschränke mich auf die Angabe der zwei Hauptmotive, von denen das erste tragischer Natur ist, das zweite vielleicht Liebesmotiv genannt werden könnte:

1.



2.



Dr. Volkmar Andreae

SONATE FÜR ORGEL UND EINE ALTSTIMME

von Alexander Jemnitz

In drei Sätzen. Im zweiten tritt die Gesangsstimme zur Orgel und versprachlicht die Grundstimmung des ganzen Werkes. Die beiden Ecksätze sind deshalb aber keineswegs programmatisch zu deuten, sie sind aus derselben Stimmung heraus entstanden und beziehen sich nur so weit aufeinander, wie die Sätze einer nur: instrumentalen Sonate untereinander verwandt sind.

Der dritte Satz ist eine Passacaglia mit dem Ostinato:



Alexander Jemnitz

„NIPPON“

EINE CHORSUITE FÜR WEIBLICHE STIMMEN NACH ALTJAPANISCHEN
DICHTUNGEN, OP. 5|

von Erwin Lendvai

Zum Vortrag kommen die Chöre 1, 3, 4, 6, 7. Die Übersetzungen der Originaldichtungen stammen aus „Japanische Novellen und Gedichte“ von Paul Enderling, Reclams Universal-Bibliothek No. 4747.

No. 1. Nippon. (Dreistimmig.)

(Ohotomo no Sukune Yakamohi, Sohn des Ministers Tabiudo, bekleidete die höchsten Ehrenstellen und starb 785 n. Chr. Als Herausgeber der Sammlung „Manyoshu“ hochgeschätzt, als Lyriker noch heute im Volksmund lebend.)

Das Land Yamato
Hat Berge und Berge
In seinen Reichen.
Aber der schimmernde
Kaguyama
Hat nicht seinesgleichen.

Auf seinem Gipfel
Stand ich und blickte
Nieder ins Land:
Aus grüner Eb'ne
Stieg langsam zum Himmel
Rauch und entschwand.

Über die Meerflut
Der schlohweiße Flügel
Der Möwe strich ...
... O Land Yamato,
Libelleneiland,
Wie lieb' ich dich!

No. 3. Komm einmal noch! (Dreistimmig.)

(Idzumi Shikibu, Tochter des Ohoyeno Nasamume, heiratete den Gouverneur Tachibana no Mitsihada und lebte am Hofe des Kaisers Ichijo [987—1011 n. Chr.]. Sie verfaßte das Idzumi-Shikibu-Nikku und hat sich auch durch gelehrte buddhistische Werke einen Namen gemacht.)

Komm einmal noch, Geliebter!
Am Lager steht der Tod.
Er läßt zu Schnee erbleichen
Meiner Wangen Rot.

Komm einmal noch, Geliebter!
So stirbt sich's gut und mild:
Ein Liebeswort auf den Lippen,
Im Sinne dein liebes Bild ...

No. 4. Der Mond. (Zwölfstimmig.)

(Ishikawa, Dichterin des 8. Jahrhunderts n. Chr.)

Wie die Wolken er zerbricht!
 Wie sein märchenhaftes Flimmern
 Silberfarb'ne Netze flicht
 Übers Meer, übers Land,
 Über die tausend Körnchen am Strand,
 Daß sie wie Juwelen schimmern!

No. 6. Verträumtes Leben. (Sopransolo und fünfstimmiger Chor.)

Onono Komachi.

(Sie war durch ihr Dichtertalent nicht minder als durch ihre Schönheit und ihren
 Leichtsinn berühmt. Sie starb ungefähr 870. Den bitteren Nachgeschmack ihres in
 vollen Zügen genossenen Lebens verspürt man in diesem Gedicht.)

Die Blumen blühten
 In lockenden Farben ...
 Ich sah in den wellenden
 Strom meines Lebens.
 Die Blumen starben.
 Sie blühten und starben —
 Vergebens, vergebens!

No. 7. Sommerduft. (Fünfstimmig.)

Mitsune.

(Bauer Ohochikafuhi no Mitsune gab um 900 n. Chr. mit Tomonori, Tsurayuki u. a.
 die Sammlung „Kokinshu“ heraus.)

... Die Nacht ist dunkel.
 Trüb und trüber
 Flimmern die Sterne, die so hell einst glühten.
 Ein süßer Duft lebt nur
 Und weht herüber.
 Der Duft von Pflaumenblüten ...

ROMANTISCHE SERENADE

FÜR KAMMERORCHESTER, OP. 9¹⁾

von Gottfried Rüdinger

I. Satz. Erstes Thema:

Allegretto giocoso¹⁾ Erschienen im Wunderhorn-Verlag, München.

Zweites Thema:

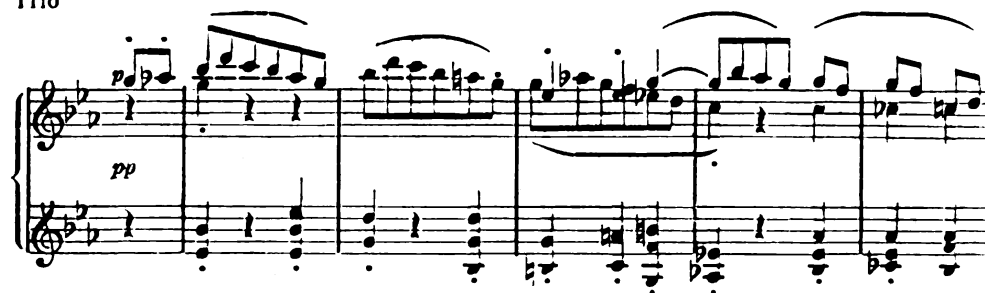
Sehr zart *espress.*II. Satz. Auf ein schwärmerisches *Adagio sostenuto*:*Adagio sostenuto*

folgt ein bewegterer Teil, der in die Wiederholung des ersten mündet.

III. Satz Menuett:

Allegro

Trio



IV. Satz Thema con Variazioni.

An dem Thema lassen sich zwei Gruppen erkennen:

1. *Andante con moto* (schlicht, im Volkston)

Oboe

The first variation is marked 'Andante con moto' and is described as 'schlicht, im Volkston'. The score shows the Oboe part (treble clef) and the String part (bass clef). The Oboe part begins with a melody in C major, marked with a piano (*p*) dynamic. The String part provides a harmonic accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is indicated by a metronome marking of 120.

2.

The second variation is marked 'Andante con moto' and is described as 'schlicht, im Volkston'. The score shows the Oboe part (treble clef) and the String part (bass clef). The Oboe part begins with a melody in C major, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The String part provides a harmonic accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is indicated by a metronome marking of 120.

Die erste Variation bringt das Thema lediglich in instrumentalen Umspielungen, während die zweite Variation polyphon gehaltene harmonische Veränderungen aufweist.

V. Satz. Dem heiteren ersten Thema:

Vivace

The fifth variation is marked 'Vivace' and is described as 'dem heiteren ersten Thema'. The score shows the Oboe part (treble clef) and the String part (bass clef). The Oboe part begins with a melody in C major, marked with a piano (*pp*) dynamic. The String part provides a harmonic accompaniment, marked with a piano (*pp*) dynamic. The tempo is indicated by a metronome marking of 120.

tritt später ein zweites gegenüber, das die bukolische Stimmung dieses Satzes zu derber Lustigkeit steigert:

The sixth variation is marked 'Vivace' and is described as 'dem heiteren ersten Thema'. The score shows the Oboe part (treble clef) and the String part (bass clef). The Oboe part begins with a melody in C major, marked with a piano (*p*) dynamic. The String part provides a harmonic accompaniment, marked with a piano (*pp*) dynamic. The tempo is indicated by a metronome marking of 120.

Ludwig Schittler

„LENORE“

BALLADE VON G. A. BÜRGER
FÜR EINE MITTLERE SINGSTIMME UND KLAVIER, OP. 1 NO. 1
von Emil Mattiesen

In der Komposition (wie in der Dichtung) gliedert sich die Ballade in sechs ohne weiteres erkennbare Abschnitte von gesondertem musikalischen Charakter: Einleitung; Marsch; Mutter und Kind; Lenore und der Reiter; Ritt zum Friedhof; Schlußvers. Die lyrische und dramatische Thematik der einzelnen Abschnitte und ihre gelegentliche Vor- oder Wiederbenutzung in andern Abschnitten erklärt sich durch die textliche Unterlage, so daß eine detaillierte Analyse auch für denjenigen überflüssig ist, für den die Musik nicht genügende Ausdruckskraft besitzen sollte, um sich selbst und ihren Text zu „erklären“.

Emil Mattiesen

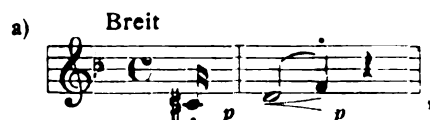
„KOMÖDIANTEN“

OUVERTÜRE FÜR GROSSES ORCHESTER
von Julius Kopsch
(Wilhelm Klatte zugeeignet)

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (auch kleine), 2 Oboen, Englisch Horn, 1 Klarinette in Es, 2 in B, Baßklarinette, 3 Fagotte (auch Kontrafagott), 4 Hörner in F, 3 Trompeten in B, 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken, Triangel, große und kleine Trommel, Becken, Tamburin, Kastagnetten, Harfe (doppelt), Streichkörper.

Lockender Schimmer, launige Keckheit, daneben im krassen Wechsel herbe Enttäuschung und schaler Ekel — das ist das „Komödianten“tum. Aus diesem allgemeinen Bilde entwickelt sich im Verlaufe der Ouvertüre ein eigenes Erleben, das aus bunter Zerfahrenheit und Liebeständelei nach mannigfach unterbrochenem Vorwärtstreben zu einem leidenschaftlichen, heroischen Aufschwung führt. Auf dem Höhepunkte völliger Zusammenbruch. Eine groteske Apotheose bildet den Schluß.

Die Einleitung der Ouvertüre beginnt mit dem Hauptgedanken:



der nach einigen wuchtigen Akkordschritten erst verkleinert, dann verzerrt wird, um dem Hauptrhythmus:



Platz zu machen. Nachdem die F-dur Dominante erreicht ist, schließt eine Generalpause diesen ersten Abschnitt.

Die Holzbläser tragen mit zarten Tamburinschlägen den zweiten Hauptgedanken vor:

b) Mäßig schnell

Fl. Kl. Ob. Engl. Horn usw.

This musical staff shows a woodwind ensemble (Flute, Clarinet, Oboe, English Horn) playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Mäßig schnell'.

Ein Fagottsolo:

c) *p* komisch vorzutragen usw.

This staff shows a Bassoon solo in a lower register, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'komisch vorzutragen' (to be played comically).

begleitet von einem Bratschenchor und zweistimmigen Pauken, schließt sich an.
Der Gedanke b) wird vom ganzen Orchester aufgenommen und leitet zu zwei neuen thematischen Wendungen, die fast immer in Gemeinschaft auftreten:

Klar. in B.

d) *p* ausdrucksvoll

This staff shows a Clarinet in B playing a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'ausdrucksvoll' (expressive).

Viol. I.

e) *p* ein wenig drängend

This staff shows Violin I playing a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'ein wenig drängend' (a little pushing).

von denen ich d) als weibliches, e) als männliches Motiv gelten lassen möchte.

Eine kurze Durchführung bereitet den Eintritt eines derben Tanzes vor. Den unterbricht der Hauptrhythmus, ein verwirrendes Flimmern bleibt übrig.

Von dem wieder auftretenden Gedanken a) führt die Entwicklung zu einem ersten Höhepunkte. Zwei Nebengedanken, die im weiteren Verlaufe mehrfach verwendet sind, begrenzen diesen Teil:

f) Klar. Baßklar. Hörner

This staff shows a woodwind ensemble (Clarinet, Bassoon, Horns) playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Mäßig schnell'.

Viol. I.

g) *p* usw.
Viol. II.

This staff shows Violin I and Violin II playing a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'usw.' (etc.).

Es folgt nach einem Ruhepunkte das Liebesspiel, ein launisches Hin und Her, aus den Motiven d) e) entwickelt, mit stürmischem, jähem Abschluß.

Der verlängerte Gedanke a):



ist der Ausgangspunkt der eigentlichen Durchführung, das starre Hervorstößen des ursprünglichen Motivs a) durch die Posaunen ihr Ziel.

Die Reprise ist stark verkürzt. Eine allmählich sich durchsetzende Steigerung führt zum endlichen Höhepunkte auf Des-dur.

Fanfarenmäßige Umwandlung der Hauptthemen kennzeichnet die Coda. In den Schlußtakten sind die Gedanken b) c) [stark hervortretend], d) vereinigt. Das mehrfach ineinander gekettete Motiv a) beschließt rasch das Stück.

Dr. Julius Kopsch

LIEDER MIT ORCHESTER

von Walter Braunfels

ZWEITE SYMPHONIE IN ES-DUR

von Franz Schmidt

1. Satz. Es-dur $\frac{4}{4}$ -Takt, lebhaft.

Kontrapunktische Figuren:



eröffnen den Satz und führen zum Hauptthema:



Nachdem dieses in es-moll abgeschlossen, leiten kleine Nachsätze und Überleitungs-episoden zum Gesangsthema (H-dur):



Freie Reprise. Die Durchführung bringt verschiedene Kombinationen der Hauptthemen und der Episoden. Rückgang über B-dur nach D-dur. Wiederbeginn des Hauptsatzes in G-dur; Gesangsthema nunmehr in Es-dur. Die Coda in h-moll langsam beginnend, bringt noch einmal alle Themen des Satzes in verschiedenen Gegenüberstellungen.

II. Satz. *Allegretto con variazioni*. B-dur $\frac{3}{8}$ -Takt, sehr ruhig. Einfaches pastorales Thema:



von Bläsern allein vorgetragen. Var. I.: Dasselbe Zeitmaß; Streicher allein. Var. II.: Nur Bläser (zwei alternierende Gruppen). Var. III.: $\frac{2}{4}$ -Takt, schnell. Nur Streicher. Var. IV.: Allabreve, lebhaft. Das Thema in Pizzicato-Streicher- und gehaltenen Bläserakkorden über einem Basso ostinato. Var. V.: b-moll $\frac{6}{8}$ -Takt, sehr schnell. Var. VI.: B-dur $\frac{6}{8}$ -Takt, langsam. (Eine Art Barcarole.) Var. VII.: es-moll, $\frac{2}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt, sehr schnell. (Eine Erweiterung der Var. V.) Var. VIII.: Fis-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt, sehr lebhaft und leidenschaftlich. Var. IX.: Scherzo, B-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, sehr lebhaft. Var. X.: Trio, Cis-dur $\frac{9}{8}$ -Takt, langsam. — Freie Wiederholung des Scherzo und kurze Coda.

III. Satz. Finale. Fortsetzung der Variationen in freier Form. Es-moll $\frac{4}{4}$ -Takt, sehr langsam. 5stimmige Fuge über das Thema des II. Satzes (Nur Bläser). Eine Streicherepisode bringt eine Reminiscenz der Var. VIII., aus der das spätere Rondothema hervorgeht. Fortsetzung der Bläserfuge mit Hinzutritt von Umkehrungen und Vergrößerungen; die Fuge führt nach Es-dur. Rondo $\frac{4}{4}$ -Takt, lebhaft. Das Thema ist aus den Figuren der VIII. Variation entstanden, die verschiedenen Seitensätze aus Motiven des Pastoralthemas; auch Motive aus dem ersten Satze treten wiederholt dazu. Ein in den Blechbläsern nochmals wiederkehrendes, sich immer vergrößerndes Fragment aus dem Hauptthema bereitet die letzte Variation vor. Diese besteht aus dem Thema in starker Vergrößerung, umspielt von recitativischen Kontrapunkten und der Var. VIII. Kurzer Nachsatz auf Orgelpunkt Es.

Franz Schmidt

DER TOD DES HERAKLES

EINE BISHER UNVERÖFFENTLICHTE DICHTUNG FÜR MUSIK
von Josef Victor Widmann

Im Nachlaß des am 5. November 1911 in Bern verstorbenen Dichters Josef Victor Widmann fand sich außer einigen Entwürfen zu Dramen auch eine abgeschlossene Dichtung für Musik „Der Tod des Herakles“, die hier zum erstenmal veröffentlicht wird, indem sie uns der Sohn des Dichters, Dr. Max Widmann, Redakteur in Burgdorf (Schweiz), zu diesem Zwecke zur Verfügung stellt, gleichzeitig mit einem Briefe, den J. V. Widmann über sein Werk an den Tondichter Dr. Friedrich Hegar in Zürich geschrieben hat.

Widmann verfaßte bekanntlich mehr als eine Dichtung für Musik. Er schrieb für Hermann Goetz das Buch zur Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, für F. Hegar den Text des Oratoriums „Manasse“; Volkmar Andreae komponierte Widmanns Dichtung „Charons Nachen“; Opernlibretti lieferte Widmann u. a. auch an Richard Heuberger („Manuel Venegas“), Ignaz Brüll („Das steinerne Herz“), Franz Kessel („Die Schwestern“).

Der Brief, mit dem Widmann den „Tod des Herakles“ Hegar übersandte (Hegar verzichtete auf die Komposition, weil er aus Gesundheitsrücksichten und wegen Arbeitsüberhäufung die Aufgabe nicht übernehmen konnte), lautet wie folgt:

Bern, den 15. Januar 1886

Mein lieber Freund!

Ich sende Dir hier eine Dichtung, an der mein ganzes Herz hängt, da während der Arbeit von der ersten bis zur letzten Zeile eine wirklich weihevollen Stimmung mich nie verließ, und die Dichtung, mit deren Plan ich mich seit Jahren trug, trotz dem scheinbar entlegenen Stoff mit innerlichen Vorgängen meines eigenen Lebens fest zusammenhängt.

Es war mir Bedürfnis, dieses Gedicht vorauszu denken als ein durch Musik erst sein wirklich volles Leben erhaltendes Kunstwerk.

Indem ich nun aber Dir diesen „Tod des Herakles“ zuerst zeige vor allen andern Personen, liegt darin von fern keine Zumutung, Du müssest ihn componieren. Ich wollte nur, nachdem Du an „Manasse“ Deine schöpferische Kraft bewiesen, Dir für dieses Werk die Priorität zugestehen vor andern Komponisten. Es kann ja leicht sein, daß Du zwar die Arbeit billigst, (die, glaube ich, wirklich das Beste ist, was ich in dieser Richtung jemals geleistet), daß Du aber für die nächste Zeit es nicht wünschenswert erachtest, Dich wieder in eine Oratorien-artige Tonschöpfung einzulassen. Auch kannst Du andere Bedenken haben. In dieser Beziehung geniere Dich nicht; ich will Dir ein Recht einräumen, nicht eine Pflicht zumuten.

Lies das Gedicht in einer guten Stunde. Lies auch das Drama des Sophokles: „Die Trachinierinnen“, aus dem ich viele einzelne Verse und einmal auch ein ganzes Strophengefüge entlehnt habe. Trotz dieser Entlehnung ist das Gedicht doch wesentlich eine Neuschöpfung, dies besonders auch durch den zweiten Teil und speziell durch die Schlußwendung.

Was den Erzähler anbetrifft, der sehr viel zu singen hat, so dachte ich ihn mir ungefähr wie den Evangelisten in Bach'schen Oratorien (natürlich, ohne daß ich damit den musikalischen Stil meine). Seine Partie wäre wohl durchweg recitativisch fortlaufend. Ist sie aber auch so zu lang, so bliebe als Notbehelf das Melodramatische, was doch immer noch bedeutend schöner wäre, als bloße, von Musik

nicht unterstützte Declamation. Unter Chor denke ich mir natürlich gemischten Chor. Soli giebt's für alle Stimm lagen. (Daß einmal sogar ein Centaur singt, müßte Böcklin seiner Zeit freuen, wenn er das Werk zu hören bekäme.)

Ich kann nur wiederholen, daß mir der Stoff dieser Dichtung seit Jahren ein Lieblingsstoff war; (wie ich denn auch glaube, daß die betreffende Sophoklestragödie zu einer heroischen Oper wohl zu verwenden wäre; doch habe ich in dieses Oratorium eigentlich ihr Bestes herübergerettet.) Herakles als Typus des vielbegehrten Mannes, die junge Gefangene, die er in sein Haus bringt vom Beutezug, das Edle seiner fürstlichen Gattin, die tragische Verwicklung, selbst das landschaftlich Wirksame seines Todes auf dem Gipfel des Oetaberges, der durch die Nacht glühende Scheiterhaufen, dann die beiden Hauptgedanken: Vergänglichkeit und im Tode Rückkehr der Seele zu den Idealen der jugendlichen Unschuld — das Alles zusammen und noch dazu einiges innerlich Erfahrene hat mir Phantasie und Herz so erfüllt, daß ich mich von dem Gedicht nun fast mit Bedauern trenne. Ich habe übrigens die Fertigstellung nicht übereilt und ich glaube, die Sprache sei eine edle. Wo einzelne Ausdrücke Dir vielleicht als zu kraftvoll auffallen, dürften dieselben der Tragödie des Sophokles entnommen sein.

Lies nun diese Dichtung und lasse bald von Dir hören!

Noch habe ich Dir für den Brief zu danken, den Du in der Sache der armen Frau X. mir schriebst. Es gibt eben manches Leid unter den Menschen und gerade deshalb ist ein solches tragisches Werk wie „Der Tod des Herakles“ immer am Platze, indem es in seiner edlen Tragik läutert und befreit. Hier kommt noch hinzu, daß sogar ein eigentlich erhebender und versöhnender Schluß möglich war, während bei Sophokles die Tragödie schließt mit einer wilden Anklage des höchsten Gottes.

In herzlicher Freundschaft

Dein

J. V. Widmann

DER TOD DES HERAKLES

DICHTUNG FÜR MUSIK UND DEKLAMATION

von J. V. Widmann

geschrieben im Januar 1886

Mit Benutzung von Versen aus den Trachinierinnen des Sophokles

Erster Teil

Chor:

Vom Gewalt'gen vernehmt,
 Von dem Sohne des Zeus,
 Wie auch ihm sein Geschick sich erfüllte;
 Wie auch ihm kam der Tag,
 Da die Taten getan,
 Da ihm ruhte der Arm,
 Da ihm hinsank das Haupt
 Und herauf stieg die Nacht die allew'ge.

Ein Knabe:

Denn auch den Starken zwingt der Tod. —
Wie hold der Jugend Leib uns blüht, —
Schon gehn aus fernem dunklem Tor,
Wie Boten gehn, die Stunden aus,
Die jedem als die letzten nahn.

Chor:

Vom Gewaltg'en vernehmt usf.
(wie oben)

Der Erzähler (Rhapsode):
(Deklamation)

Der Fürstin Dejanira, die des Gatten harrt,
Des Herakles, der Schlachten schlug in fernen Gau'n,
Naht auf beschwingten Sohlen sich ein reis'ger Mann,
Zu melden, daß Alkmenes Sohn als Sieger kehrt.
Schon sei er nahel! Beute sendet er voraus.
Und bald erscheint an seinem Herd er selbst, der Held.
Dies Wort, — wie Sonnenwärme trifft's der Fürstin Herz,
Die einsam nach dem Gatten lange sich gesehnt.
Und wie ein Vogel flattert auf ihr jauchzend Lied:

Dejanira:
(Gesang)

O, Zeus! der Oetas heil'gen Wiesenhang bewohnt,
So schenkst du, wenn auch spät, mir dies ersehnte Glück!
Erjauchzt, ihr in des Hauses Hallen dort, ihr Frau'n!
Und draußen ihr! Laßt dieser Botschaft süßes Licht
Uns froh genießen, das uns unverhofft erglänzt.

Chor:

Hallt, ihr Behausungen,
Hallet von Jubelschall!
Bräutliche Lieder und Jünglingsgesang
Fülle die Hallen rings!
Preiset den herrlichen
Köcherumschimmerten
Phöbos Apollo, den schirmenden Gott.

Stimmt ihr Mädchen auch
All in den Pän ein!
Rufet die nächtliche

Schwester des Gottes an,
 Preiset die Artemis,
 Sie, die mit Fackelglanz
 Nymphenumschwärmt das Gebirge durchjagt!

Ha! wie entflammst du mich,
 Flöte, du mächtige
 Herzenbezwingerin!
 Kränze des Epheus
 Ziehen in stürmischem
 Rausche mich fort in die schwärmende Lust!¹⁾

Der Erzähler:

(Deklamation)

Doch wie ihr Lied noch schwebend durch die Halle zieht, —
 Sieh da! — ein Zug von Frauen beut sich plötzlich dar.
 Ein junges Weib, ein Fürstenkind dem Ansehn nach,
 Führt dieses Volk. Gefangene sind's des Herakles.
 Und Dejanira, zweifelnd, schaut die fremde Schar,
 Die schweigend, wie's Gefangnen ziemt, vorüberwallt.
 Nun an den Boten wendet Dejanira sich:

Dejanira:

Wer sind die Frauen? Wer vor allen ist dies Weib?
 Dies Mädchen? Diese Fürstin? Diese Huldgestalt?
 Die so an Herkunft leuchtet und an Augenpracht?

Der Erzähler:

(Deklamation)

Und jener, gleich dem Schützen, der vom Bogen schnell
 Den Pfeil, sieht zielend, scharfen Blicks, die Fürstin an
 Und von den Lippen fliehet ein Verhängniswort.:

Der Bote (Herold):

(Gesang)

Wenn Männer kämpfen,
 Was ist der Preis? —
 Wenn stürzenden Zinnen,
 Die sie erschüttern
 Mit wuchtigem Stoß,

¹⁾ Dieser ganze Chorgesang ist der Tragödie des Sophokles entlehnt nach der Übersetzung von Donner.

Sie mutig die Schultern,
Den Nacken bieten, —
Was treibt sie zu trotzen
Dem Todesgeschick?

Ein Preis ist's vor allen!
Ein süßer, holder,
Ein Preis, den Kypris,
Die Reizende, spendet:
Der Preis der Schönheit,
Der Liebe Preis!

Jole¹⁾ heißt sie!
Des Eurytos²⁾ Tochter;
Sie holte dein Gatte
Aus rauchenden Trümmern
Der brechenden Burg
Öchalia.

Jole heißt sie,
Die er bezwungen;
Jole heißt sie,
Die ihn bezwang!

Der Erzähler:
(Deklamation)

Erschüttert ward im Busen Dejaniras Herz,
Da unversehens dieser gift'ge Pfeil sie traf,
Und, — lautem Jammer wehrend, — klagte leise sie:

Dejanira:
(Gesang)

Weh! —

Ein Abgrund tut sich auf! —
Zwar auf wechsellose Neigung
Hofft ich niemals; unbekannt nicht
Blieb mir Mannesherzens Art.
Doch hier unter einem Dache
Wohnen mit der fremden Buhle,
Sehn, wie ihre Jugendblüte
Reizvoll wächst und meine welket,
Welches Weib ertrüge dies?

¹⁾ Jole dreisilbig, mit Akzent auf der ersten Silbe.

²⁾ Ebenso.

Der Erzähler:

(Deklamation)

So klagte sie, wie todeswunde Liebe klagt.
Und, — gleich dem Reh, vom Jäger hoffnungslos umstellt,
Das doch nach Rettung sehnend schickt die Blicke rings, —
So späht ihr Herz und suchte Hilf' und härmte sich.
Da winkt ein Schimmer ihr zuletzt von Hoffnung noch:
Vor langen Jahren reicht' ein Tier ihr ein Geschenk,
Ein zauberkräftig Mittel; Kind noch war sie fast,
Als sterbend Nessos, der Zentaur, ihr's übergab:
Das Blut, das seiner dichtbehaarten Brust entquoll.

An tiefer Furt des Stroms Euénos harrend, trug
Im Arm die Wanderer gegen Sold er durch die Flut.
Am Tage, da sie, neuvermählt dem Herakles,
Das Vaterhaus verlassen, bot auch ihr zum Sitz
Er seine Schulter. Aber mitten auf dem Strom
Berührt' er sie mit frecher Hand. Hell schrie sie auf,
Und, rasch zum Bogen greifend, traf Kronions Sohn
Mit einem Flügelpfeil ihn, der durch Lung' und Brust
Ihm sausend schwirrte. Sterbend sprach das Ungetüm:

Nessos:

(Deklamation, oder, je nach Gutdünken des Komponisten: Gesang)

Des greisen Öneus Tochter! Folgst du meinem Wort,
So soll dir, die du meine letzte Bürde warst,
Zu reichem Nutz und Frommen sein mein Fergendienst.
Denn, wenn du meiner Wunde Blut auffangen willst,
Der Stell' entquellend, wo der scharfe Pfeil mich traf,
Den einst des Lernadrachen schwarzes Blut getränkt,
So dient es dir als Zaubermittel für das Herz
Des Ehgemahls, so daß er nie ein andres Weib,
Das ihm vor Augen kommen mag, statt deiner liebt.

Der Erzähler:

(Deklamation)

Dem Worte trauend, netzte Dejanira jetzt
Mit Nessos Blut, dem wohlverwahrten, ein Gewand
Und ihrem Gatten sandte sie's als festlich Kleid.
So sprach sie zu dem feinen Linnen sehnsuchtvoll:

Dejanira:

(Gesang)

Geh zu liegen,
Dich zu schmiegen
An das Herz,
Das mein ich nannte!
Wär' ich Ärmste,
Die ich bleibe,
Lieber doch
Das Abgesandte!

Der Erzähler:

(Deklamation)

Ermunternd traf und trostreich sie des Volks Gesang:

Chor:

(Gesang)

Freut euch! es nahet der Wogenentführte,
Dessen wir, jeglicher Kunde beraubt,
Harreten mit Sehnen ein kreisendes Jahr lang,
Während er um in der Ferne sich trieb.
Freut euch! es kehret zur Heimat der stolze
Held, den Alkmene geboren dem Zeus;
Prangend in Kränzen der herrlichsten Siege
Kehrt er noch heute, der Herrscher, zurück!

(Ende des ersten Teils)

Zweiter Teil

Chor:

Verhüllt ist Sterblichen
Ihrer Taten
Endlicher Ausgang.

Mutig schreitet,
— Ein hoffender Pilgrim —
Die Tat am Morgen
Auf sonnigem Pfad.

Doch Nebelberge
Mit dampfenden Wolken
Verschlingen das Ende
Des schlängelnden Pfads.

Und siehe! die Nacht kommt,
 Und siehe! auf Klippen
 Im gleißenden Mondlicht
 Ein blutender Leib.

— — — —
 Verhüllt ist Sterblichen
 Ihrer Taten
 Endlicher Ausgang.

Der Erzähler:
 (Deklamation)

Der Gattin Liebesgabe war ein Todeskleid.
 Es übergab's am meerumspülten Vorgebirg
 Dem Herakles ein Herold, eben da der Held
 Die Hekatombe weihte seinem Vater Zeus.
 Erst sprach der Unglücksel'ge, seines Prachtgewands
 Sich freuend, heitern Mutes noch das Festgebet.
 Doch als des Opfers heil'ge Flamme blutigrot
 Nun aus der fetten Fichten Holzstoß schlug empor,
 Da troff der Schweiß ihm rings vom Leib; umklammernd schloß
 Das Kleid sich an die Lenden, wie von Künstlerhand
 An seine Glieder festgelötet; sein Gebein
 Durchzuckt ein heftig Reißen; dann durchstach es ihn,
 Wie wenn der Schlange Giftzahn dringt ins weiche Fleisch.
 Da rang sich aus des Helden kampferprobter Brust
 Ein erster lauter Angstschrei, dann ein Seufzen los,
 Ein Stöhnen, das aus tiefen Leidens Abgrund stieg,
 Vor dem verstummen mußte jeder andre Laut:

Herakles:
 (Gesang)

Weh! — Weh! — Weh mir!

— — — — —
 Mich traf's ins Mark.

Wühlt mir im Blut,

Frißt mir das Herz.

Weh! — Weh! — Weh mir!

Rasend ergreift's mich wie loderndes Feuer,
 Schnürt mir wie würgende Schlangen die Brust!
 Wehe! Das ist des Lernäischen Drachen

Fressendes Gift, und mich tötet ein Toter,
Wie mir's die Eiche Dodonas gerauscht.¹⁾

Der Erzähler:

(Deklamation)

Ihm schnitt des Schmerzes Übermaß das Wort entzwei;
Wohltät'ge Ohnmacht senkte sich auf ihn herab.
Die Schreckenskund' inzwischen lief, wie Feuer läuft
Im Erntefeld des Sommers, durch das ganze Volk
Und drang zur Fürstin. Dreimal unglücksel'ges Weib!
Sie hört' und brach in einen Schrei des Jammers aus
Und eilt' ins Schlafgemach hinein, verstörten Blicks,
Wo auf des Gatten leere Lagerstatt sie sank.
Dort, heiße Tränen strömend, rief sie dieses laut:

Dejanira:

(Gesang)

Leb' wohl, der Jugendliebe heilig Brautgemach!
Leb' ewig wohl mir! Denn in Zukunft nimmst du nie
Mich wieder auf, in meines Gatten Arm zu ruhn.

Der Erzähler:

(Deklamation)

Dies rufend, löste sie mit zitternd rascher Hand
Sich das Gewand, wo eine goldne Spange vorn
Zusammenschloß den Busen, senkte tief den Stahl
Ins Herz und hauchte so die treue Seele aus.

Chor:

(Gesang)

Armes Weib! — den Trug nicht ahnend,
Krank von eifersücht'ger Liebe,
Sah sie durch den neuen Ehbund
Schwer bedroht des Hauses Frieden
Und begriff nicht den geheimen
Sinn des tückevollen Rates,
Bis zu spät sie's nun ward inne
Und nun eilte, zu begrüßen,

¹⁾ Herakles hatte unter der „tausendstimmigen“ heiligen Zeuseiche Dodonas geschlafen und die Weissagung vernommen, ein Toter werde ihn töten.

Der Verfasser

Den im Licht sie nie mehr schauet,
An des Hades dunklem Tor.
Friede deinem armen Herzen!
Treue Gattin, Friede dir!

Der Erzähler:

(Deklamation)

Doch jetzt in neuen Krämpfen fuhr der Held empor
Aus der Ermattung Schlummer, stöhnte qualvoll, lang;
Aufbäumt er sich in Zornesraserei und schrie:

Herakles:

(Gesang)

Schmachvoll verderben!
Und den nicht sehn,
Der den Speer geschleudert,
Der mich durchbohrt!

Ich, der bezwang
Die wilden Giganten,
Die Ungeheuer
Der stygischen Nacht!

Der den Löwen würgte!
Die Hydra zerstückte!

Und jedes Schrecknis der rauhen Erde
In männlichem Zweikampf überwand!

Wehrlos verdirbt nun
Der starke Leib,
Der dies alles verrichtet!

Und — dreimal wehe! —
Die dies mir bereitet,
Mit falscher Gabe
Den Sinn mir betörend, —
Die Gattin ist's!

Der Erzähler:

(Deklamation)

Und schon zum Fluch der Gattin schöpft er Atem neu,
Da eilt ein Bote jammernd her vom Königshaus
Und alles, was geschehn, tat er in Tränen kund

Dem todeskranken Herakles. Der stöhnte tief
Und ehrt in stummer Trauer erst das treue Weib;
Dann, reuevoll, in lauter Klage sprach sein Mund:

Herakles:

(Gesang)

Kypria! Wehe, du lockend falsche
Göttin! Wie wandelst aus Liebe du Leid!

Treulich meint' es
Die Gemahlin,
Sandte Gift mir,
Mich zu heilen.
Ach! sie sucht' als Gegengabe
Nur ihr Eigentum, die Liebe,
Die uns einst so süß verband!

Kypria! Wehe, du lockend falsche
Göttin! Wie wandelst aus Liebe du Leid!

Wahrlich, diesen Tod bereitet
Hat nicht Nessos mir, der Tote,
Noch der Gattin, die voranging,
Milde Hand. — Ich tat es selbst!

Der ich Tränen zwang in Augen,
Die mir treue Sterne waren,
Der ich Liebe zwang zu gehen
Schattenwege, nachtversteckt!
Ich, ich selbst bracht' in Betörung
Dies Verhängnis über mich.

Kypria! Wehe, du lockend falsche
Göttin! Wie wandelst aus Liebe du Leid!

Chor:

Kypria! Wehe, du lockend falsche
Göttin! Wie wandelst aus Liebe du Leid!

Herakles:

Doch Zeit ist's jetzt,
Zu verlassen den Leib,
Der, gestern ein Helfer,
Heut' uns verrät;
Der in edeln Taten

Uns kraftvoll beisteht,
Der um edle Taten
Uns schmähhch betrügt.

— — — — —

(Harfe)

Dich ahn' ich wieder,
Hehre Göttin,
Die meiner Jugend
Einst begegnet'
Auf einsamem Pfad,
Der ich gelobte
Die mutige Seele,
Und dann vergaß
Am heißen Tage
Nach brennendem Kampfe
In brennender Lust!

Ich komme wieder
Hehre Göttin!
Atme wieder
Wie Heimatlüfte
Die heilige Nähe
Deines Waltens.

Göttin der Jugend,
Ich kehre zurück!

Der Erzähler:

(Deklamation)

Und auf des Ötaberges Gipfel hieß der Held
Die Bahre eilends tragen, drauf sein müder Leib
Schweratmend ruhte; hieß den Holzstoß türmen hoch,
Ihn selbst dann legen auf des Scheiterhaufens Schicht
Und mit der Fichtenfackel Glut in Flammen dann
Den Holzstoß setzen, daß die Lohe, wie sie steigt,
Auf zu den Göttern trage seine Seele mit.

Chor:

(Gesang)

O! trauervoller Zug!
O! schwerer Gang!
Des Helden letzter
Trauriger Triumph!

Den Berg hinan
Stumm zieht die Schar,
Der Fackeln düstres
Glühen durch den Wald!

Leidvolle Nacht
Nach schwerem Tag!
Anhält den Atem
Ängstlich rings die Welt.

Der Erzähler:
(Deklamation)

Und weinend um den Helden drängte sich die Schar;
Doch, sie bedrohend, hemmt' er ihrer Tränen Lauf,
Und mit des Willens letzter Kraft bestieg er selbst
Den Holzstoß, den in Flammen setzte Philoktet,
Der Erbe seines Bogens für den Liebesdienst.

— • — — — — —
Kein Laut, als nur des Feuers gier'ge Hast im Holz.
Da, — plötzlich, — wie der Lohe Gürtel ihn umgab,
Ward heiter wie von Jugendglück sein Angesicht.
Und aus den Flammen tönte freudig sein Gesang:

Herakles:
(Gesang)

Ich komme wieder
Hehre Göttin!
Atme wieder
Wie Heimatlüfte
Die heilige Nähe
Deines Waltens!
Göttin der Jugend,
Ich kehre zurück!

Schlußchor:

Der Menschheit Leiden ausgeduldet!
Der Menschheit Leiden abgebüßt!
Die Hülle der Schmerzen sank in Asche,
Zu den Göttern kehret der göttliche Geist!

DAS NEUE KONZERT-GESETZ

VON DR. ARMIN OSTERRIETH IN BERLIN

Für die Konzerthandlungen hat in der Zeit vom 1. Oktober 1910 bis zum 1. April 1914, also dreieinhalb Jahre hindurch, ein Rechtszustand geherrscht, der nichts weniger als erquicklich war. Seit dem 2. Juni 1910 besitzen wir in Deutschland ein Gesetz, das die Stellenvermittlung einer eingehenden Regelung unterwirft. Zunächst wußten nun die Konzertagenten nicht, ob sie überhaupt als „Stellenvermittler“ im Sinne des Gesetzes zu betrachten seien und daher unter das Stellenvermittlergesetz zu fallen hätten. Eine Aufklärung über diese Frage wurde ihnen insofern zuteil, als sowohl in Preußen von dem Handelsministerium, wie in Bayern von dem Ministerium des Königlichen Hauses und des Äußeren Ausführungsvorschriften zum Stellenvermittlergesetz ergingen, die sich speziell mit den „Stellenvermittlern für Bühnenangehörige“ befaßten und diesem Begriff eine so weite Auslegung gaben, daß die Konzertagenten unbedingt darunter fallen mußten.¹⁾ Die bayerischen ausführenden Behörden brachten denn auch das Stellenvermittlergesetz in seinem vollen Umfange und mit seinen Ausführungsvorschriften auf die Konzertagenten zur Anwendung, und ihr Vorgehen wurde von dem Bayerischen Obersten Landesgerichte als rechtmäßig bestätigt. Die preußischen Verwaltungsbehörden dagegen führten trotz jener Verordnung des Ministers für Handel und Gewerbe das StVG. gegen die Konzertagenten überhaupt nicht durch, da seine Anwendung ihnen unzweckmäßig erschien. Nun stellte sich aber das Königlich Preussische Kammergericht in Gegensatz zur Verwaltungspraxis, indem es in einer Entscheidung vom 29. Oktober 1913 sowohl das StVG. auf die Konzertagenten zur Anwendung brachte, als auch insbesondere die preußische Ministerial-Verordnung für „Stellenvermittler für Bühnenangehörige“ auf die Konzertagenten ausdehnte. Durch diese Kammergerichtsentscheidung kamen die Konzertagenten in eine überaus peinliche Lage: Im Vertrauen darauf, daß von den Behörden ihr Beruf als „Stellenvermittlung“ im eigentlichen Sinne nicht angesehen wurde, hatten sie es unterlassen, sich um die Konzession zu bemühen, befanden sich also nicht im Besitze der für die Ausübung ihres Gewerbes von dem StVG. vorgeschriebenen Erlaubnis; sie hatten also durch ihre Berufstätigkeit seit dem 1. Oktober 1910, dem Tage des Inkrafttretens des StVG., andauernd gegen ein gesetzliches Verbot verstoßen und sich nach § 12 Ziff. 1 StVG. strafbar gemacht; die Stellenvermittlungsverträge, die sie mit den Künstlern

¹⁾ Vgl. den Artikel des Verfassers „Zur Reform unseres Konzertwesens“ im 1. Juniheft 1913 der „Musik“.

abgeschlossen hatten, waren nichtig (vgl. § 134 BGB.) und ihre Provisionsforderungen nicht einklagbar; auch mit dem Arrangement und der Veranstaltung von Konzerten hatten sie unausgesetzt gegen ein in der mehrfach erwähnten Ministerialverordnung enthaltenes gesetzliches Verbot gefrevelt und sich strafbar gemacht, und die Forderungen, die sie dadurch erworben hatten, waren ebenfalls nicht einklagbar. Es wurden also durch diese Gerichtsentscheidung die sämtlichen Guthaben der Konzertagenten aus den letzten drei Jahren in Frage gestellt, und für die Zukunft wurde ihnen eine ihrer ergiebigsten Einnahmequellen — das Arrangement von Konzerten — gesperrt.

Diesem Zustande der Rechtsunsicherheit ist mit dem 1. April 1914 ein Ende gemacht worden, indem mit diesem Datum neue Vorschriften in Kraft getreten sind, welche der preußische Minister für Handel und Gewerbe auf Grund des § 8 des StVG. speziell über den „Geschäftsbetrieb der Konzertagenten“ erlassen hat. Die „Vorschriften über den Geschäftsbetrieb der gewerbsmäßigen Stellenvermittler für Bühnenangehörige“ sind von genanntem Tage an für die Konzertagenten außer Kraft gesetzt worden. Die rechtlichen Verhältnisse der Konzertagenten und damit auch der konzertierenden Künstler und Konzert-Vereine sind seit dem 1. April 1914 in folgender Weise geregelt.

Als „Konzertagent“ im Sinne des Gesetzes wird betrachtet, „wer das Gewerbe eines Stellenvermittlers . . . nur für solche . . . Unternehmungen ausübt, durch welche Instrumentalkonzerte, Vokalkonzerte, Gesangs- oder andere Vorträge dargeboten werden, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwaltet“. Das Gesetz bezieht sich also nicht allein auf das höhere Konzertwesen, sondern ebensogut auch auf das höhere Vortragswesen. Wir werden uns im folgenden darauf beschränken, der Kürze halber lediglich von dem Konzertwesen zu handeln, bemerken aber, daß darunter zugleich auch immer das Vortragswesen verstanden werden soll.

Ein Konzertagent bedarf zum Betriebe seines Gewerbes einer Konzession, bei deren Erteilung die Bedürfnisfrage geprüft wird. Die Konzession erteilt in Preußen im allgemeinen: der Bezirksausschuß, im Landespolizeibezirk Berlin: der Polizeipräsident. — Der Konzertagent ist verpflichtet, über die abgeschlossenen Vermittelungen ein Geschäftsbuch („Abschlußbuch“) sowie überhaupt über seinen gesamten Geschäftsbetrieb Geschäftsbücher nach kaufmännischer Art zu führen. Die Polizeibehörden sind befugt, in den Geschäftsbetrieb des Konzertagenten jederzeit Einsicht zu nehmen, sich die Geschäftsbücher und Geschäftspapiere vorlegen zu lassen und über den Geschäftsbetrieb wahrheitsgetreue Auskunft zu verlangen. — Gewisse Berufskombinationen sind den Konzertagenten untersagt. So z. B. die gleichzeitige Ausübung der Tätigkeit eines Theateragenten oder eines Variété- oder Zirkusagenten, jedoch kann die Orts-

polizeibehörde ausnahmsweise die Ausdehnung der Vermittlertätigkeit in dieser Richtung gestatten. Untersagt ist ferner der Betrieb von Theaterunternehmungen, Variétés, Zirkussen sowie überhaupt jede vertragliche Verbindung mit derartigen Unternehmungen, welche die unparteiische und ordnungsmäßige Ausübung der Berufspflichten eines Konzertagenten in Frage stellt. Der Betrieb von Konzert-Unternehmungen höherer Art ist dagegen gestattet. Die Konzertagenten, die gleichzeitig Konzertunternehmer sind, dürfen aber weder engagementsuchende Künstler zur Mitwirkung bei ihren Konzerten noch bei ihren Konzerten mitwirkende Künstler zur Inanspruchnahme ihrer Tätigkeit als Engagementsvermittler verpflichten oder anhalten. Sie dürfen keine Vergütungen oder andere Vorteile dafür annehmen, fordern oder sich versprechen lassen, daß Künstler als Mitwirkende bei den von ihnen veranstalteten Konzerten angenommen oder zugelassen werden. Untersagt ist der Betrieb von Fachschulen für „Bühnenangehörige“ im weiteren Sinne, worunter sowohl Bühnenkünstler, Konzertsolisten wie Artisten begriffen werden; ebenso die bloße Beteiligung am Betriebe solcher Schulen. Untersagt ist weiterhin die Herausgabe oder der Verlag von Druckschriften, insbesondere also Zeitungen, die sich mit Konzertreklame befassen; ebenso die bloße Beteiligung an solchen. Schließlich ist untersagt, Konzertsäle eigentümlich zu erwerben oder sich an der Verwertung von solchen zu beteiligen. Agenten, die diesen Verboten zuwiderhandeln, machen sich nach § 13 Ziff. 1 StVG. strafbar und riskieren außerdem die Nichtigkeit der verbotswidrig abgeschlossenen Verträge.

Verboten und nichtig sind die sogenannten „Alleinvertretungen“, d. h. Verträge, durch die sich ein konzertierender Künstler oder ein Konzertgeber (Konzertverein usw.) verpflichtet, seine Interessen auf eine gewisse Dauer, die über eine einzelne bestimmte Veranstaltung hinausgeht, ausschließlich durch einen bestimmten Konzertagenten vertreten zu lassen, sei es nun, daß es sich dabei um Engagementsvermittlung, das Arrangement von Konzerten oder die Veranstaltung von Konzerten handelt. Die Ortspolizeibehörde kann jedoch den Abschluß solcher Verträge, soweit sie das Arrangement oder die Veranstaltung von Konzerten betreffen, ausnahmsweise mit einzelnen Personen auf einen Zeitraum bis längstens drei Jahre gestatten.

Erlaubt ist den Konzertagenten das Arrangement von Konzerten, jedoch müssen sie dabei die folgenden besonderen Vorschriften beachten. Sie dürfen weder die Konzertsolisten, die sie mit dem Arrangement eines Konzertes betrauen, zur Inanspruchnahme ihrer Tätigkeit als Engagementsvermittler, noch Engagement suchende Künstler zur Übertragung des Arrangements eines Konzertes verpflichten oder anhalten. Sie müssen dem Auftraggeber vor Übernahme des Arrangements die in Betracht kommenden Gebührensätze und einen Anschlag über die erforderlichen baren Auslagen mitteilen. Vorschüsse dürfen sie nur bis zu Dreiviertel dieses Kosten-

anschlagcs beanspruchen. Nach Abschluß seiner Tätigkeit muß der Konzertagent binnen einer Woche dem Auftraggeber unter Vorlage der Belege Rechnung legen. Zur Ausgabe von Eintrittskarten zu ermäßigtem Preise bedarf es eines ausdrücklichen Auftrags, und Freikarten müssen als solche deutlich gekennzeichnet werden. Die nichtverausgabten Karten sowie die Kontrollabschnitte sind dem Auftraggeber bei der Rechnungslegung auszuhändigen.

Die Honorierung der Tätigkeit der Konzertagenten erfolgt auf Grund behördlich festgesetzter Taxen. Die Gebühr für die Vermittlung von Engagements beträgt, wenn es sich um eine einzelne Veranstaltung (Konzert, Musikfest usw.) handelt, 15 % von dem dem Künstler zustehenden Honorar, wovon $7\frac{1}{2}\%$ von dem Veranstalter, $7\frac{1}{2}\%$ von dem Künstler zu tragen sind; bei allen anderen Vermittlungen beträgt die Gebühr 5 %, wovon je $2\frac{1}{2}\%$ von dem Veranstalter und dem Künstler zu tragen sind. Die Arrangementsgebühr stuft sich, wenn es sich um Konzerte ohne Orchester oder Chor handelt, von 50 über 70 bis zu 80 Mk. ab, je nachdem, ob es sich um Konzertsäle handelt, die bis zu 500, mehr als 500 bis 1400 oder mehr als 1400 (polizeilich zugelassene) Sitzplätze fassen. Für Konzerte mit Orchester (Mindeststärke 20 Mitglieder) und für solche mit Chor wird ein Zuschlag von 10 Mk. erhoben. Hatte der Agent für das Konzert auch Solisten (Begleiter usw.) zu engagieren, so hat er auch von diesen für seine Vermittlertätigkeit eine Provision von $7\frac{1}{2}\%$ des vermittelten Honorars, und wenn es sich um Chor handelt, von 5 % des Honorars zu beanspruchen. Für die Vermittlung eines Orchesters darf er von diesem eine Gebühr nicht erheben. Dirigenten und Kapellmeister gelten aber als Solisten, wenn sie für ihre Leistungen ein besonderes Honorar erhalten. Über diese Sätze hinaus darf der Agent bis zu 10 % des Reingewinnes des Konzertes verlangen, wenn ein solcher vorhanden ist. — Neben den Gebühren dürfen Vergütungen anderer Art nicht erhoben werden. Die Erstattung barer Auslagen darf nur insoweit gefordert werden, als sie auf Verlangen und nach Vereinbarung mit dem Auftraggeber verwendet und als notwendig hinreichend nachgewiesen sind. Konzertagenten sind verpflichtet, wenn sie ein Konzert arrangieren, ihren Auftraggebern Rabatte oder sonstige Vorteile, die ihnen dabei zufallen, in voller Höhe gutzubringen. Ausgenommen sind Rabatte für Anzeigen, Ankündigungen und Drucksachen, wenn sie auf Grund schriftlicher Verträge gewährt werden und die geschäftsüblichen Grenzen nicht überschreiten. — Eine Gebühr darf nur erhoben werden, wenn das Engagement infolge der Tätigkeit des Konzertagenten zustande gekommen ist.

Alles in allem genommen bedeutet das neue Gesetz für die Konzertdirektionen zweifellos — gegenüber dem bis jetzt in Geltung gewesenen, allerdings niemals praktisch gewordenen Rechtszustande, wonach die Konzertagenten den Theateragenten gleichgestellt waren — einen großen Fortschritt.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

MUSICA DIVINA (Klosterneuburg) 1. Jahrgang, No. 3 bis 5 (Juli bis September 1913).

— No. 3. „Über die Messen des Jakob Handl.“ Von Peter Wagner. Vorabdruck aus dem Wagnerschen Werke „Geschichte der Messe“ (I. Teil). — „Orgelfragen.“ Von Walther Edmund Ehrenhofer. (Fortsetzung in No. 6, Schluß in No. 8.) Ausführliche Besprechung des Buches „Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers“ von Johannes Biehle. „... Über die praktische Anwendbarkeit der einen oder der anderen der zahlreichen bisher vorgeschlagenen Methoden zur Bestimmung der notwendigen Orgelgröße für einen gegebenen Raum mögen die Ergebnisse längerer Beobachtungs- und Erprobungsperioden entscheiden! Das Hauptziel aller gegenständlichen Bestrebungen bleibt ja doch dasselbe: bei Kirchenbauten im vorhinein den zur Unterbringung der Orgel erforderlichen Raum vorzusehen. Und die Mittel zur Erreichung dieses Zieles? Sie sind mit den wenigen Worten zu charakterisieren: Herstellung des Einverständnisses zwischen dem Architekten und dem Kirchenmusiker, demnach einverständliches Vorgehen zwischen den beteiligten Fachleuten! So viel ist sicher, daß Biehle in seiner besprochenen Arbeit die redliche Mühe und Absicht erkennen läßt, die Reihe der in dem gedachten Belange gemachten Vorschläge um einen neuen und gut gemeinten zu bereichern.“ — „Das Urteil Richard Wagners über die katholische Kirchenmusik.“ Von Franz Auerbach. Bereits besprochen in der Revue XII. 23. — „Edgar Tinel.“ Persönliche Erinnerungen von Michael Horn. „... Die Gespräche des Meisters waren immer sehr anregend, lehrreich, häufig voll von Witz und Sarkasmus. Über die Tageserscheinungen, besonders auf dem Gebiete der religiösen und kirchlichen Musik, sprach er oft sehr strenge, über die Personen stets mit Schonung. Seine unbegrenzte Hochschätzung der Kunst eines J. S. Bach ist bekannt. Für ihn war Bach die ‚Musik selbst‘. Er äußerte einmal mir gegenüber, daß er, für J. S. Bach jeden Abend vor dem Schlafengehen ein spezielles ‚Vater unser‘ bete, damit er mit diesem Manne einstens im Jenseits zusammenkomme. Seine eigenen Kompositionen basieren auch auf J. S. Bach und Schumann. Diese Vorliebe für die Bachsche Polyphonie verdankte er wohl seinem ‚vénéré maître‘ Gevaert, der in Brüssel einen wahren Bach-Kult pflegte.“ „Edgar Tinel war ein Charakter von einer Festigkeit, Konsequenz, Geradheit, wie unsere Zeit sie immer seltener bietet... Sein frühzeitiger Tod war ein Schmerz für alle Freunde religiöser und liturgischer Musik, für seine intimeren Bekannten ein unersetzlicher Verlust.“ — No. 4/5. Dieses mit Bildern und Notenbeilagen reich ausgestattete „Sonderheft Klosterneuburg“ wird mit einer Skizze von Franz Moißl über den derzeitigen Stiftspropst von Klosterneuburg „Prälat Dr. Josef Kluger“ eröffnet. „... Klugers Vorliebe, ja Begeisterung für Bruckner, mit dem ihn persönliche Beziehungen verknüpften, ist ebenso bekannt wie seine Bewunderung und sein eingehendes, aus dem Studium der Partituren und in Bayreuth-Wahnfried selbst gewonnenes Verständnis für die hochragende Kunst Richard Wagners...“ — „Unter St. Leopolds Lerchenbanner.“ Von V. O. Ludwig. „... der konservative Charakter der Kirchenmusik verlangt zu deren erfolgreichen Pflege in der ewig hastenden und jagenden Zeit solch stille Eilande und Ruhepunkte, wie es die Klöster und ähnliche Stätten sind; bildet doch die Kirchenmusik den konservativen Pol der Tonkunst überhaupt. Da erscheint es nun als eine dankenswerte Aufgabe, ja als eine providenzielle Mission der heute noch bestehenden Stifte, die überlieferten Schätze nicht nur pietätvoll zu erhalten und zu pflegen, sondern echte

Kirchenmusik zu schaffen. Mehr als alle anderen Gebiete sind Kunst und Wissenschaft die eigentliche Betätigungs-Domäne des klösterlichen Ideals. Wo anders könnten wir uns den geheiligten Boden denken, dem ein Palestrina der Zukunft entspringen könnte? . . .“ — „Ein Rundgang durch das Stift Klosterneuburg.“ Von Wolfgang Pauker. — „Aus dem älteren Musikleben im Stifte Klosterneuburg.“ Historische Skizze von Andreas Weißenböck. „ . . . Der reiche Bestand an Neumenhandschriften und Fragmenten, die in der Stiftsbibliothek aufbewahrt sind, bezeugt uns, daß Jahrhunderte hindurch fleißige Hände damit beschäftigt waren, die traditionellen Melodien in zierlichen Zeichen auf das Pergament zu bannen. Auffallend ist aber dabei das späte Auftreten der Diastematik und der Linien in den Neumenschriften. Bis ins 14. Jahrhundert herauf sind die Neumen in campo aperto — ohne Linie — geschrieben, eine Methode, die nur beim gleichzeitigen Bestande einer tüchtigen Singschule geeignet war, die Melodien unversehrt zu überliefern.“ — „Das Klosterneuburger Osterspiel.“ Herausgegeben von Hermann Pfeiffer. „ . . . Die Grundlage des weltlichen Dramas aller modernen Kulturvölker ist in den geistlichen Schauspielen, namentlich in den Osterfeiern und Osterspielen des Mittelalters zu suchen, die wieder aus der Liturgie der katholischen Kirche hervorgegangen sind. Die liturgische Feier am Osterfeste hatte schon seit der ältesten Zeit einen ausgeprägt dramatischen Charakter. Zu Ende des 9. Jahrhunderts wurde im Kloster zu St. Gallen ein Tropus zur Osterfeier gedichtet und in die Liturgie, zwischen Matutinum und Laudes eingeschoben. Dieser Tropus wurde der Keim der Osterfeiern und Osterspiele des Mittelalters . . . Der Ostertropus wurde bald außerhalb St. Gallens bekannt und beliebt . . . Das älteste Osterspiel auf deutschem Boden ist das Klosterneuburger Osterspiel, aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts . . .“ — „Klosterneuburger Lautenbücher.“ Von Adolf Koczirz. Verfasser macht auf zwei bisher der Bibliographie unbekannt gebliebene Lautenbücher der Klosterneuburger Stiftsbibliothek aufmerksam: „es sind dies ein Wiener Stich und eine Handschrift, beide in der neufranzösischen (oder neudeutschen) Lautentabulatur notiert und Suiten (Partien) in der französischen Moderichtung von der Wende des 17. Jahrhunderts enthaltend.“ — „Die große Orgel der Stiftskirche zu Klosterneuburg.“ I. Zur Geschichte ihres Baues. Von Berthold Cernik. II. Technische und akustische Beschreibung. Von Vincenz Gollner. — „Klosterneuburgs kirchenmusikalische Aufgaben.“ Von Franz Moisl. „ . . . Kaum in einem anderen hochentwickelten Kulturstaate finden Kirchenmusikforschung und praktische Kirchenmusikpflege ein so reiches Arbeitsfeld wie gerade in Österreich. An allen wichtigen Epochen, mögen sie nun den Brennpunkt des älteren kirchenmusikalischen Lebens, den gregorianischen Choral, oder das aus diesem mit markiger Kraft entwickelte alte kirchliche Volkslied betreffen; mögen sie uns die gleichfalls aus dem Choral, dem eigentlichen liturgischen Gesange, erblühte und zu kunstvollen Gebilden von oft palestrinensischer Schönheit gereifte Vokal-Polyphonie liturgisch streng geschulter Altmeister Österreichs vor Augen führen; oder mögen sie uns zeigen, wie in der Zeit des Überganges vom Vokal- zum Instrumentalstil, trotzdem einzelne österreichische Tonsetzer nur mit Widerwillen und Zagen in die Profanation der Kirchenmusik sich fügten, Stein auf Stein vom liturgisch-musikalischen Bau bröckelte, bis bald darauf die profane Musik vollends diktatorisch auftrat und — in der Zeit des Niederganges — den vielfach geglückten Versuch machte, die Liturgie zur Dienerin zu degradieren: an allen diesen Epochen hat Österreich einen so bedeutenden Anteil, daß eine heimische Lehranstalt für Kirchenmusik wie die neue Klosterneuburger mit ganzer Hingabe jene Gesamtaufgabe zu erfüllen suchen muß, die da lautet: Einführung der Studierenden in alle auf XIII. 16.

heimatlichem Boden erstandenen Stilgattungen kirchlicher Tonkunst; instruktive Aufführungen von Werken aller kirchenmusikalischen Epochen; Aufsuchen der diesen Werken eigenen liturgischen und künstlerischen oder unkünstlerischen Merkmale und — auf Grund dieser vergleichenden Einblicke — sicheres Unterscheiden zwischen liturgisch reiner und unreiner Kirchenmusik.“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 8 bis 12 (19. Februar bis 19. März 1914). — No. 8. Die Flagellanten und ihre Lieder.“ Von Fritz Erckmann. (Schluß in No. 9.) „... Die eigentlichen Flagellanten traten im Frühling 1349 auf, Deutschland von einem bis zum anderen Ende durchstreifend. Im Herbst desselben Jahres ließ die Bewegung nach und verschwand im Jahre 1350.“ „Die meisten Lieder der Flagellanten sind in den Stürmen der Zeit verschollen. Ihr größter Feind war wohl die Kirche, die zusehen mußte, wie das Interesse am Gottesdienst sich vom Gotteshaus auf die Straße verpflanzte und deshalb schon vom Anfang an das Tun der Geißelbrüder mit Mißtrauen und Mißfallen verfolgt hatte. Als zudem der Papst die Geißelfahrten untersagte, waren die Priester um so mehr darauf bedacht, die Erinnerung an die Flagellanten, ihre Lieder, Gebete und Gebräuche in Vergessenheit zu bringen. Wenn wir Zeitgenossen glauben, ist der Verlust zu bedauern. Aus ihren Schilderungen entnehmen wir, daß die Lieder wundersam, eigenartig und verlockend gewesen sein müssen, daß ihre fremdartigen, orientalischen Wallfahrts hymnen ähnlichen Klänge wie Totenglocken die tiefsten Tiefen der Herzen aufwühlten und jene schwärmerische Begeisterung erzeugten, wie sie in der Geschichte des Menschen vielleicht einzig dasteht. Lieder, die solches vermochten, lassen sich nicht gänzlich ausrotten, und so kam es, daß sich Bruchstücke erhielten, die nach Erfindung der Buchdruckerkunst ihren Weg in die kirchlichen Volksgesangbücher von Bamberg, Hildesheim, Köln, Mainz, Paderborn und Regensburg fanden.“ — No. 10. „Carl Reinecke und der klassische Stil.“ Von Viktor Maeckel. „... Heutzutage bildet ja der klassische Stil nur noch ein Seitenflüßchen zu dem großen Strome der Musik und ihrer Ausdrucksmittel, ein Flüßchen, das man aber bei größter Wertschätzung des Stromes doch nicht zu verachten braucht und das man vor dem Austrocknen bewahren sollte, da mancher sich noch gern an einem frischen Trank aus ihm erlabt. Die Zeit ist vielleicht näher als wir glauben, daß auch Mozart von dem Schicksale Rameau's und Couperin's ereilt wird, daß wir nämlich seine Kompositionen als historisch gewordene Musik der ‚Renaissance‘ in virtuosem Aufputz zu hören bekommen, nachdem ja Grieg schon durch zweite Klaviere der Einfachheit seiner Sonaten aufzuhelfen versucht hat. Dann wird man an Carl Reinecke, den großen Mozartspieler, den Meister des klassischen Stiles zurückdenken.“ — No. 11. „Wer ist musikalisch?“ Von Edgar Istel. „... Erfreuen an der Musik kann sich ... jeder, der die geringe Mühe öfteren Anhörens des gleichen Kunstwerks nicht scheut. Verstehen, in höherem Sinne, wird jedoch ein musikalisches Werk nur derjenige, der zur Erkenntnis seines Aufbaues gelangt ist. Kaum eine Kunst, außer der Architektur, ist derart aufs Formale begründet, wie die anscheinend ins Uferlose fließende Musik. Aus weichlicher Gefühlsduselei zur Erkenntnis des wahren Wesens etwa einer Beethovenschen Symphonie zu gelangen, sollte ein erstrebenswertes Ziel für jeden wahrhaft Gebildeten sein ...“ — „Etwas vom Piff und seiner musikalischen Bedeutung.“ Von Edwin Janetschek. „... Es ist unglaublich, wie viele Arten und Variationen des Piffes, nämlich des einfachen Signalpiffes es gibt, ganz abgesehen von den unendlich vielen, nach militärischen Hornsignalen oder gar nach Opernmotiven gebildeten Anrufpiffen ... Interesse verdienen ... nur jene im praktischen

Leben und Dasein von selbst entstandenen, unbewußt im Volksgebrauche eingebürgerten und daher auch von Ursprünglichkeit und Eigenart zeugenden Signalphiffe, die vermöge dessen auch musikalische Bedeutung und Daseinsberechtigung besitzen . . .“ — No. 12. „Musikalischer ‚Fortschritt‘.“ Von Edgar Istel. „... Ohne eine Errungenschaft unseres fein differenzierten, aber doch wohl bisher zu massenhaft verwendeten Orchesters aufzugeben, werden wir trachten müssen, wieder den Singstimmen zu geben, was ihnen gebührt, und ihnen dynamisch nicht mehr zuzumuten, als sie ihrer Natur gemäß ausführen können. Die melodische Linie der menschlichen Stimme wird wieder siegen über den verästelten Bau des Instrumentalkörpers, der sich ihr als nicht primitive, sondern feinverzweigte ‚Begleitung‘ anzuschmiegen hat. Der große Meister der Zukunft kann nur ein Vokalmeister sein; er wird uns eine neue melodische Gesangslinie schenken, eine Linie, deren Ausgangspunkte wohl Mozart und Schubert sein dürften . . .“

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 41. Jahrgang, No. 1 bis 3 (2. bis 16. Januar 1914). — No. 1. „Grenzstreifereien.“ Von Max Steinitzer. „... Im allgemeinen zeigt ein Blick auf die Grenzgebiete der Musik: das allzu viele Theoretisieren, so fruchtbar es im Einzelfall werden kann, bringt uns noch um, macht uns im Einzelfall auch wieder für dessen vernünftige Anforderungen dumm. Früher war der Musiker ebenso häufig nur ungebildeter Banause, aber dabei musikalisch, als er jetzt von Parallelwerten und Äquivalenten stofflich verschiedener Kunstmilieus überquillt, während er ohne Hilfe seines Flügels vielleicht nicht rein von c nach es singen oder einen anständigen Kontrapunkt von zwei Takten schreiben kann. Über die Grenzen zum Nachbarn aber sollte nur hinausgehen, wer zuvor Herr im eigenen Lande ist. Auch ‚denen viellieben‘ Dichtern und Malern, die mit Frau Musica gern zusammenarbeiten, darf man dies zum Neujahrsgruß ans Herz legen.“ — No. 2. „Philologische Anmerkungen zu musikalischen Fachausdrücken.“ Von Paul Riesenfeld. (Schluß in No. 3.) Etymologische Erklärungen. — „Richard Wagner an Friedrich Stade.“ Ein unbekannter Wagnerbrief, der Vergessenheit entrissen zum 70. Geburtstag Dr. Friedrich Stades. „... Friedrich Ludwig Rudolf Stade war es, der im Jahre 1870, als Eduard Hanslick eben [die erste Auflage der Schrift ist übrigens im Jahre 1854 erschienen] seine Thesen über das ‚Musikalisch Schöne‘ in den aufgeregten Kampf der Meinungen geworfen hatte, es als erster unternahm, dieser . . . Theorie mit kritischer Feder entgegenzutreten, und dem es gelang, die gegen Wagner und Liszt geschleuderte Waffe nicht nur aufzufangen, sondern sie zu einer wirksamen Wehr für die ‚Kunst der Zukunft‘ umzuschmieden. Stade, der damals noch als Mitarbeiter des wagnertreuen ‚Musikalischen Wochenblattes‘ in Leipzig wirkte, sandte seine Antithesen zu dem Hanslickschen Buch Richard Wagner zu. Dies trug ihm ein sehr ausführliches und inhaltlich wertvolles Schreiben des Meisters ein, das letzterer in der Form eines offenen Briefes im ‚Musikalischen Wochenblatt‘ zu veröffentlichen wünschte, woselbst es denn auch in No. 3 des zweiten Jahrgangs unter dem 13. Januar 1871 erschien.“ — No. 3. „Komponist und Gedicht.“ Von Ernst Ludwig Schellenberg. „... Es ist bis jetzt noch immer kein genügender Schutz der Lyriker vor den Entstellungen und Rücksichtslosigkeiten der schaffenden Musiker geboten . . . Hält sich der Musiker wirklich für gezwungen, zu ändern, so frage er, wie es sich gebührt, vorher um die Erlaubnis oder, falls der Dichter nicht zu erreichen oder schon verstorben ist, rechtfertige er in einer Anmerkung sein Tun nach Möglichkeit. Seine erste Pflicht aber sei: Respekt vor dem Dichter, der schließlich seine Verse in ernstem, tiefem Ringen nicht dazu schrieb, damit sie als ‚Texte‘ zur allgemeinen Abnutzung und Verballhornung dienen sollen!“

Willy Renz

16*

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

262. **Georg Schünemann**: Geschichte des Dirigierens. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band X.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (geh. Mk. 8.—).

Eine leichte Lektüre ist das im Titel angezeigte Buch von Schünemann gerade nicht, und der Laie, der es zur Hand nimmt, würde viel zu tun haben, um zum Meritorischen durchzudringen. Aber an die breite Masse der Musikliebhaber wenden sich die Handbücher der Musikgeschichte noch nicht. Sie vermitteln zunächst dem Fachmann für ein bestimmtes Thema die neuesten Ergebnisse der Forschung. Das macht ihren Wert für die Wissenschaft aus. Sie tragen als Könige das Material zusammen, mit dem die Kärner in ihrer Art wirtschaften, indem sie dem Laienpublikum das vermitteln, was man von gewissen Dingen „zu wissen hat“. Nehmen wir den Fall an, daß sich einer nach einem Konzerte, das etwa Nikisch oder Steinbach oder Weingartner oder sonst einer von den berühmten Dirigenten unserer Tage dirigiert hat, bewogen fühlt, zu fragen, ob der Dirigent immer dieselbe Aufgabe hatte, wie sie ihm heutzutage zugewiesen ist, so könnte man ihm als Extrakt aus dem Schünemannschen Buche sagen:

Der Taktstock, aus dem gewissermaßen das Fluidum der Persönlichkeit des Dirigenten zum Orchester hinüberströmt, ist die letzte Etappe einer komplizierten geschichtlichen Entwicklung. Schon bei den alten Griechen taktierte der Chorführer; er tat es, indem er mit dem Fuße laut aufstampfte, um weithin hörbar zu sein, und gab den Niederschlag, die Thesis, und den Aufschlag, die Arsis, genau an, ebenso wie der zum Tanze aufspielende Flötenspieler oder der Lehrer mit dem Fuße taktierte, um die Taktzeichen deutlich zu markieren. Bei chorischen Aufführungen mögen die Rollen so verteilt gewesen sein, daß der Chorführer den Ton angab und laut vorsang, während der Flötenspieler den Gesang begleitete. Wir sehen schon, daß hier die Keime verborgen liegen, die sich in den folgenden Jahrhunderten ganz eigenartig weiter entwickelt haben. An diese Praxis knüpft die Mensuralmusik in der Lehre vom Taktschlagen an und bis in das 17. Jahrhundert hinein sind ihre Spuren deutlich zu verfolgen.

Die Umwandlung der griechischen Cheironomie in eine eigene Art der Direktion wird in der kirchlichen Kunst ausgebildet. Aus dem Gestikulieren mit der Hand und den Fingern, das als Gedächtnishilfe dienen sollte, wird eine tonmalerische Veranschaulichung der Melodie. Das setzt aber voraus, daß alle Texte ohne Noten, nur aus freiem Gedächtnisse, gesungen wurden, daß Rhythmus und Melodie aus dem Unterrichte bekannt waren. Vom 12. Jahrhundert anfangen, macht sich in der ganzen Ausführung des Chorals der Einfluß der Mehrstimmigkeit geltend. Die freie vielgestaltige Rhythmik wird in die taktische Mensur gepreßt. Mit der Einführung der Mehrstimmigkeit muß die alte Praxis der Cheironomie verschwinden, denn die neue Chorliteratur läßt sich nicht mehr nach den alten Regeln dirigieren. Bis

ins 14. Jahrhundert taktiert die Praxis der Mensuralmusik nach der Longanote, die um diese Zeit immer mehr vom Brevistakt verdrängt wird, der sich dann zwei Jahrhunderte lang in Theorie und Praxis behauptet. Je weiter sich nun die Mehrstimmigkeit zum imitierten Vokalstil entwickelt, um so häufiger tauchen Nachrichtungen über das Taktschlagen auf. Mit dem Siege der Niederländischen Kunst ist bereits ein sicheres Urteil über die Dirigierpraxis erlaubt. Der Takt wird durchwegs durch Auf- und Niederschlagen der Hand oder durch Erheben und Senken eines Fingers angegeben, aber auch der Taktstock, dem man vereinzelt schon seit dem 11. Jahrhundert begegnet, ist im 16. Jahrhundert allgemein bekannt. Mit diesem Stabe durfte man nicht laut aufschlagen, denn das Taktschlagen sollte stillschweigend geschehen. In großen Zügen trifft man diese Art zu dirigieren heute noch in kleineren Männerchören, in Hausmusiken, bei Proben und im Unterrichte.

Zu den wichtigsten Aufgaben des Kapellmeisters zählte schon damals die Erzielung eines gleichmäßigen Vortrages. Um diesen zu erreichen, mußte der gesanglichen Schulung, der Erziehung zur Selbständigkeit bei der Textunterlegung und der Durchführung der Dynamik gleich große Aufmerksamkeit zugewendet werden. Das Notenbild glich ja in dieser Zeit nur einer Skizze, deren Ausführung und Ausgestaltung dem Dirigenten wie dem einzelnen Sänger überlassen blieb. Der Dirigent mußte also zu mindest eine gute Ausbildung als Komponist und als Sänger genossen haben.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts mehren sich bereits die Stimmen, daß an Stelle des metronomischen Taktschlagens eine modifizierte Direktion zu treten habe. Trotzdem ist daran festzuhalten, daß der Takt gleichmäßig, mechanisch geschlagen wurde, die Musiker nur orientieren sollte und keine Änderungen des Tempos innerhalb des Tonstückes zuließ.

Mit der geänderten Musikübung in der Renaissance ändert sich die Situation. Der bezifferte Baß wird, auf einem Tasteninstrumente ausgeführt, das Fundament dieser Musik und der Taktstrich erlangt eine ganz andere Bedeutung. Während in der Instrumentalmusik der vorangegangenen Epoche der Taktstrich immer häufiger wird, blieb man in den Singstimmen bei der alten Notierung ohne Taktstrich. Dann taucht der Orientierungsstrich auf, durch den auch äußerlich die freie Rhythmik der Vokalliteratur von der Taktmetrik der Instrumentalmusik unterschieden werden sollte. Durch die genaue Takteinteilung und das übersichtlich angeordnete Notenbild wird das Zusammenspielen der Instrumente und die Direktionsführung wesentlich erleichtert. Der Kapellmeister, der vom Cembalo aus bei einer Opernaufführung dirigiert, kann die Solostimmen und die Instrumentensoli leicht verfolgen und helfend eingreifen, wo es nützt. Das Generalbaßspielen bedeutet also in der Praxis des 17. Jahrhunderts für Musiker, Kapellmeister und Komponisten eine wesentliche Erleichterung. Man hat die Hauptstimme vor sich und kann daraus den harmonischen Verlauf der Musik ablesen. (Der Kapellmeister in der Frühzeit der Renaissance hatte ein mit

Akkordinstrumenten stark besetztes Orchester zu leiten, das in der Oper zwanzig bis vierzig Musiker vereinte. Die Musiker gruppierten sich um das Cembalo des Dirigenten nach beiden Seiten hin.) Neben der Direktion vom Cembalo aus, die sich in der italienischen Oper bis in die neue Zeit erhalten hat, bleibt im 17. Jahrhundert, besonders bei Choraufführungen und in Kirchenmusiken, die alte Form des Taktschlagens weiterbestehen. Die Zeit der Renaissance hat die Auffassung vom Kapellmeister als Künstler mit begründen geholfen und die Grundsätze für ein freies Dirigieren, für die Verdolmetschung des Affektes durch das Medium der Musik aufgestellt. Der Kapellmeister hat nun das Tempo nach seiner Auffassung zu bestimmen, für die nur die in der Musik ausgedrückte Idee das Agens ist.

Je weiter sich in den nächsten Jahrzehnten nun die Instrumentalmusik entwickelt, je mannigfaltiger die Taktformen werden, je stärker die Instrumentalmusik auch die Gesangsmusik beeinflusst, um so wichtiger wird das Amt des Kapellmeisters. Nebeneinander entwickelt sich in Italien, in Frankreich und in Deutschland eine eigene Manier. Aber von der Mitte des 18. Jahrhunderts an behält die französische, die ausführlich zu beschreiben hier der Raum fehlt, die Vorherrschaft. Die Grundsätze der Direktionsführung von damals sind bis in unsere Zeit gültig geblieben. Man dirigiert im 18. Jahrhundert mit dem Taktstock, der Papierrolle oder mit unbewaffneter Hand. (Noch Weber dirigierte sein erstes Konzert in London mit einer Papierrolle.) In der Oper und in der Instrumentalmusik bleibt aber bis zum Ende des Jahrhunderts das Dirigieren vom Cembalo aus bestehen. Der Kapellmeister am Klavier hatte sozusagen die Oberleitung, er griff die Harmonieen, wenn der Continuo pausierte, betonte einzelne rhythmisch wichtige Stellen oder spielte, wenn Fehler vorkamen, die Melodiestimme mit, bis die Musiker sich wieder zurechtgefunden hatten; die Ripienisten dirigierte der Primgeiger, der Konzertmeister. So hat noch Haydn vom Klavier aus seine englischen Symphonien dirigieren müssen, obwohl diese durch die Individualisierung der Instrumente der harmonischen Ausfüllung und Unterstützung durch das Cembalo nicht mehr bedurften.

Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ändert sich das Bild. Der Generalbaß verschwindet aus der Instrumentalmusik, sein Ende dämmert herauf. Der neue Stil verlangt eine andere Art der Ausführung. Der Berufskapellmeister erscheint auf der Bildfläche. Bernhard Anselm Weber, sein größerer Namensvetter Carl Maria von Weber, Spohr, Spontini und Mendelssohn, der schon in den dreißiger Jahren eine durchaus subjektive Interpretation schuf, das sind bis in die Zeit der Neuromantik die wichtigsten Namen, an die sich die Entwicklung der Kunst des Dirigierens knüpft. Von da an beeinflussen von den schaffenden Geistern Berlioz, Liszt und Richard Wagner, von den Berufsdirigenten Hans von Bülow die Entwicklung, die nun zu einer „selbständigen Kunst geworden ist, die nicht mehr gebunden ist an den schaffenden Musiker, und die ihr Hauptziel in der individuellen Interpretation sieht“ ...

Das etwa müßte man dem Frager antworten. Vielleicht ist die Antwort etwas zu lang ausgefallen, und es ist auch zweifelhaft, ob der Frager sich Zeit genug nimmt, bis hierher ruhig zuzuhören. Wenn aber ja, so müßte man die günstige Gelegenheit sofort beim Schopfe erfassen und ihm klarmachen, daß das nur ein Bruchteil dessen ist, was man aus dem mit unendlichem Fleiß und tiefem Eindringen in die geschichtlichen Quellen geschriebenen Buche Schönemanns lernen kann. Müßte ihm sagen, daß hier wieder auch auf die Werke der bildenden Kunst als Quelle gegriffen wird, daß die Entwicklung des Orchesters, der Besetzung, der Aufstellung ausführlich behandelt werden, daß sich zahlreiche Winke für die Ausführung der alten Musik in dem Buche finden usw., kurz, daß Schönemanns Geschichte des Dirigierens das über dieses Kapitel der Musikgeschichte am besten orientierende Werk ist, das die Musikwissenschaft bisher besitzt.

Dr. Ernst Rychnovsky

263. **Richard Wagners gesammelte Schriften.** Herausgegeben von Julius Kapp. Verlag: Hesse & Becker, Leipzig. (geb. Mk. 10.—).

Wagner ist „frei“ — und so wird es wohl bald an allerlei Ausgaben seiner „ausgewählten“, „gesammelten“ oder „sämtlichen“ Werke nicht fehlen. Julius Kapp ist als einer der Ersten auf dem Plan, und man weiß schon, daß man sich seiner Führung in Wagner-Fragen unbedingt anvertrauen darf: er vergißt über dem Enthusiasmus nicht leicht den gerecht abwägenden Kritiker. Die äußere Gestalt der vorliegenden Ausgabe hat genug Verlockendes: fünf handliche Bände in hübscher Ausstattung und mit einigen der jetzt schon bekannten Wagner-Porträts, Familienbildern, autographischen Nachbildungen und dgl. geschmückt. Im Vergleich zur ersten, von Wagner selbst besorgten Ausgabe seiner Schriften (E. W. Fritzsche) enthält diese neueste Kappsche Ausgabe manche Aufsätze früherer Zeit, die der Herausgeber schon in seinem Buch „Der junge Wagner“ zum ersten Male wieder veröffentlicht hatte; aber auch sonstige neuere Dokumente, die für das Leben und Schaffen des Meisters von Wichtigkeit sind; kürzere Publikationen meist polemischen Charakters; sogar Ansprachen und Tischreden — fast zuviel des Guten dieser Art; wogegen es zu begrüßen ist, daß aus den sehr problematischen „Gelegenheitsgedichten“ nur einige wenige, ernster gemeinte, zum Abdruck gelangten. Band I bringt zunächst eine vom Herausgeber fesselnd geschriebene, kürzere Biographie des Meisters; es folgen: Wagners „autobiographische Skizze“, kürzere Berichte und Aufsätze, die einen allgemeinen Überblick über Wagners literarisches Schaffen von „Magdeburg“ bis „Bayreuth“ gestatten, und die dramatischen Textdichtungen bis zum „Lohengrin“. Band II: die weiteren dramatischen Dichtungen, Entwürfe, Fragmente und Gedichte. Bei den Texten — namentlich „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ — sind die verschiedenen Bearbeitungen nebeneinander gestellt. Band III: die Aufsätze zur Musikgeschichte und die „Musikalischen Erläuterungen“. Band IV: „Oper und Drama“ und sonstige „revolutionäre“ Schriften. Band V: Polemische Schriften —

die übrigens unter allen musikliterarischen Stücken wohl am meisten frisch und aktuell berühren — und die philosophischen Exkurse des Meisters . . . Hat sich Julius Kapp als kluger und einsichtiger „Sammler“ und „Ordner“ bewährt, so nicht minder als kundiger „Führer“ durch den gewaltig angehäuften Stoff: zu jedem irgend wichtigen Stück der Sammlung schrieb er eine erläuternde Einführung oder gab sonstige erklärende Zusätze in Fußnoten; gerade genug, um anzuregen, ohne zu verwirren. Hier sind besonders interessant seine Hinweise auf die mancherlei Veränderungen, die Wagner selbst zwischen der heute zumeist schon vergessenen Originalfassung und der späteren Fassung in der Gesamtausgabe vornahm. So hieß es z. B. 1842 über Meyerbeer: „Mit der ausgezeichnetsten Sorge leitete dieser für mich, was irgend meinen Zwecken dienen konnte; auch aus der Entfernung suchte er mir nützlich zu sein . . . und half, wo er konnte.“ — Nach Tische — 1872 — las man's anders: „Mit der ausgezeichnetsten Sorge schien dieser für mich zu leiten, was irgend meinen Zwecken dienen konnte; auch aus der Ferne wollte er mir zwar nützlich sein . . . und wollte helfen wo er konnte.“ Gewiß eine erstaunliche literarische Jongleurkunst!

Den kritischen Einführungen Kapps in die musikdramatischen Dichtungen wird man wohl allseitig zustimmen: sie decken sich zum Teil wörtlich mit den Erläuterungen der (im Verlag von Schuster & Loeffler) erschienenen Wagner-Biographie Kapps, nur die dort gebotenen Hinweise auf die musikalische Gestaltung der Werke fielen hier naturgemäß fort. Kurz und gut: die Julius Kappsche Ausgabe der „Gesammelten Schriften Wagners“ scheint mir durchaus gelungen und, zumal bei ihrem billigen Preis, geradeswegs dazu angetan, eine — oder gar die Volksausgabe Wagnerscher Schriften zu werden.

Prof. Otto Dorn

MUSIKALIEN

264. Franz Mikorey: Quintett in e-moll für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Mk. 20.—.)

In dem vorliegenden Werke finden sich eigene Gedanken neben Erinnerungen an Brahms und Mendelssohn, weltferne Träumereien neben leerer Geschwätzigkeit, feinsinnige thematische Durchführungen bei den Streichern neben konventionellen, schwülstigen Klavierpassagen, harmonische Finessen neben fatalen Banalitäten, — aber wer weiß, vielleicht wird das Ganze gerade deshalb auf die vielköpfige Publikumshydra suggestiv wirken. Wer so Vieles und Verschiedenartiges bringt, wie Mikorey in seinem Quintett, der wird sicherlich jedem etwas bringen. Die Mischung von Elan, Phantastik und Vulgarität, die sich hier zeigt, hat sich zudem schon oft als wirkungsvoll und zugkräftig erwiesen, und sie wird wohl auch bei diesem Werke ihre Wirkung nicht verfehlen. Kommt noch hinzu, daß alle fünf Instrumentalisten dankbare Aufgaben erhalten haben. Nur an den armen Kritikus hat der Komponist offenbar nicht gedacht; denn er hat

sein Werk in einer schier unleserlichen, höchst seltsamen musikalischen Orthographie geschrieben. Ein paar wahllos herausgegriffene Beispiele aus dem ersten Satz: S(eite) 3, T(akt) 3 v(on) u(nten): ges st(att) fis; S. 3, T. 1 v. u.: h = dis st. ces = es; S. 4, T. 2 v. u.: ces st. b; S. 6, T. 5—16: ganz und gar unrichtig notiert; S. 7, T. 9 v. o(ben): h st. ces; S. 12, T. 2 und 4 v. o.: ges st. fis; S. 13, T. 2 v. o.: b = des statt ais = cis; S. 14, T. 6 v. o.: es = ges st. dis = fis; S. 14, T. 2 v. u.: ges = bes st. fis = a; S. 15, T. 4 v. o.: cis st. des; S. 17, T. 5 v. o.: d st. cisis; S. 19, T. 4 v. o.: ais = cis st. b = des. Ein Beispiel noch aus dem Anfange des zweiten Satzes: S. 21, T. 3 v. o.: g st. fisis. Und endlich ein Beispiel aus dem Schlusse des letzten Satzes: S. 79, T. 6 v. u.: b statt ais. Auch dem ganzen Aufbau fehlt es, wie der Orthographie, oft an Logik. Immerhin beweisen gerade diese Mängel, daß das Werk mehr als eine rein äußerliche Kapellmeisterarbeit ist. Eine glatte, bloß korrekte Musik zu schreiben, wäre dem gewandten Komponisten sicherlich nicht schwer geworden. Unzweifelhaft hat er Großes gewollt. Daher: Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.

265. Camille Chevillard: Ballade Symphonique. op. 6. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Klavierpartitur Fr. 7.—.)

Während die deutschen Komponisten fast immer im Banne der beiden Schlagworte „Thema“ und „Verarbeitung“ stehen, wird hier in typisch französischer Weise ein Musikstück aus einem Nichts heraus entwickelt. Alles, was man in der (schon vor 25 Jahren geschriebenen) Komposition Thema nennen könnte, ergibt sich wie von selbst aus den sanft spielerischen Figuren der Streicher, mit denen das Werk beginnt. Dabei wird die Gefahr der Eintönigkeit durch einen lebhaft bewegten mittleren Teil (nicht etwa durch kontrastierende Themen) geschickt vermieden. Der Orchestersatz ist sehr sauber, sehr durchsichtig gearbeitet und bietet den Ausführenden keine großen Schwierigkeiten. Ich bin nun weit davon entfernt, den künstlerischen Wert der gefälligen, wenngleich nicht gerade bedeutenden Komposition zu überschätzen, aber immerhin: wir sollten von solchen Werken lernen. Ein Thema tausendfältigen Abwandlungen zu unterziehen, um es am Schlusse der Komposition in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen, ist auch bei Verwendung der allerneuesten Dissonanzen doch schließlich nur eine Spielerei ohne rechten Sinn. Wer es versteht, eine musikalische Entwicklung so eindringlich zu gestalten, daß ein machtvolles, überwältigendes Thema sich als deren Endergebnis (nicht Ausgangspunkt) darstellen würde, der vielleicht wäre der kommende Mann, auf den wir nun schon seit Jahrzehnten vergebens warten. Soviel ist sicher: Chevillard's Ballade offenbart Zukunftsmöglichkeiten, an die bisher noch niemand, auch Chevillard nicht, gedacht hat.

266. J. Guy Ropartz: La Chasse du Prince Arthur. Étude symphonique pour orchestre. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Kl. Part. Fr. 7.—.)

Nach einer Dichtung von A. Brizeux („Les Bretons“) wird hier eine nächtliche, gespenstige

Jagd mit verwegenen Mitteln geschildert. Die Partitur ist stellenweise recht interessant; aber die Intentionen des Komponisten werden bei der Aufführung nur zum Teil erkennbar sein. Wenn man allzuviel verschiedenartige Rhythmen und Themenglieder ineinander schiebt, so kommt ein brodelnder Tonbrei zustande, der nicht aufregend, sondern im Gegenteil monoton wirkt. Auch Meister Strauß hat sich da zuweilen verrechnet. Das Publikum hört von seinen entfernten Sitzen aus etwas ganz anderes als das geübte Musikerohr inmitten des Orchesters. Es ist seltsam, daß die besten Instrumentatoren mit den schlechtesten darin harmonisieren, daß sie gewissermaßen vom Dirigentenpult und nicht vom Parkett aus instrumentieren. Ropartz scheint ein feinsinniger Musiker und ein vortrefflicher Instrumentator (wenngleich kein großer Erfinder) zu sein. Aber er ist sicherlich kein Praktiker wie etwa der alte Zauberer Richard Wagner. Ein einziger Seitenblick auf die musikalischen Jagdschilderungen im „Ring“ oder am Anfang des zweiten „Tristan“-Aktes genügt: Wie harmlos sieht das alles auf dem Papier aus; aber wie das klingt! Schließlich kommt es in der Hauptsache doch wohl immer auf die reale Klangwirkung an; und die wird bei dem Ropartz'schen Werke hier und da beträchtlich hinter den Absichten des Komponisten zurückbleiben.

267. E. Friedberger: Streichquartett in D-dur. Verlag: Universal-Edition, Wien und Leipzig.

Ein frisches, schwungvolles Werk, das allenthalben die außerordentliche Begabung des Komponisten verrät. Da ist nichts Ergrübeltes und Zusammengestückeltes, nichts Papierenes und Geistreichelndes; frei und ohne Stockungen fließt der Strom der melodischen Erfindung. Die schlichten, aber prägnanten und eindrucksvollen Themen werden in klarer und übersichtlicher, jedoch keineswegs alltäglicher Weise entwickelt und verarbeitet, Licht und Schatten ist durch geschickt eingeführte Gegenthemen überall wirksam verteilt, und über dem Ganzen schwebt jener Hauch von Jugendfrische, der uns kleine Schwächen gern mit in den Kauf nehmen läßt. — Im letzten Satz entdeckte ich merkwürdigerweise einige zum Teil fast notengetreue Übereinstimmungen mit einem Orchester-scherzo von mir, das ich vor zehn Jahren geschrieben habe, und das dem Komponisten sicherlich unbekannt ist. „Merkwürd'ger Fall.“ Aber des Rätsels Lösung war nicht mehr schwierig, als ich noch ein zweites Mal Übereinstimmung fand, und zwar bei — Brahms. Es ist eine eigene Sache mit den sogenannten Reminiszenzen, und wir sollten jedenfalls von keinem Komponisten verlangen, daß er in jeder Hinsicht alles ganz anders mache, als es alle anderen Komponisten machen und gemacht haben. Bei Händel, Beethoven und Wagner finden sich mehr Reminiszenzen als bei irgendeinem lebenden Meister, und doch sind sie uns tausendmal mehr als die originalitätswütigsten Futuristen.

Dr. Richard H. Stein

268. Johanna Müller-Hermann: Streichquartett Es-dur. op. 6. Verlag: Universal-Edition, Wien. (Partitur Mk. 2.—.)

269. Rudolf Braun: Quintett e-moll für zwei Violinen, Viola und zwei

Violoncelle. op. 38. Verlag: Ebenda. (Partitur Mk. 2.—.)

Die Geiger, scheint's mir, sind bessere Leute als die Klavierspieler. Sie lassen die lebenden Komponisten weit häufiger leben als dies die Pianisten tun, die an neuen Sonaten und Konzerten gewöhnlich mit stolzem Rückblick zu Beethoven, Liszt und Tschaikowsky vorübergehen, während die Streichkünstler nach modernen Werken und ganz besonders nach Quartetten löbliche Ausschau halten. Die Quartettkomponisten unserer Tage haben es gut, sie werden in großer Anzahl aufgeführt. Betrachten wir zwei Werke aus der letzten Zeit: ein Quartett und ein Quintett. Das erstere in der „Eroica“-Tonart Es-dur, ersonnen von Johanna Müller-Hermann, erweist sich nicht nur in tonaler Richtung als stark, es siegt auch innerlich: die Komposition des schwächeren Geschlechts ist die stärkere, sie erhebt sich über das „männliche“ Quintett, über die Arbeit Rudolf Brauns. Nicht oft tritt solcher Fall ein, zumeist unterliegt die Frau im Kompositionswettstreit. Wer nach Ankündigung der Helden-tonart Es-dur in jenem Quartette Heldencharakter erwartet, wird zwar vergeblich die Ohren spitzen. Ein träumerischer Zug, Schumann-Träumerei, weibliche Träumerei, durchweht das Opus; hier und da eine moderne Auflehnung wider der Väter Sitten, in der Hauptsache aber sittenrein, wohlgefällig, stimmungsvoll und voll wohlnehmbarer, wenn auch nicht ganz neuer Gedanken. Letzte Sätze in frohgemuter Lebendigkeit wissen auch die männlichen Komponisten nur selten in echter, rechter und kunstgemäßer Natürlichkeit zu schreiben; gar oft brüstet sich der erste Satz eines Quartetts mit tragischen Noten, während der letzte Satz in Trivialitäten, die Lustigkeit und Humor darstellen sollen, aufgeht. Der Komponistin des vorliegenden Quartetts liegt ebenfalls die ungebundene Heiterkeit nicht (. . . und die Frauen können doch im Leben so ausgelassen sich geben . . . seltsamer Widerspruch!) — sie wählte einen Rettungsweg, sie schuf den letzten Satz des Dur-Werkes in Moll, in es-moll (ein ungewöhnlicher Fall, der umgekehrt — erster Satz: Moll, letzter Satz: Dur — gang und gäbe ist); aber auch dieser Mollschritt bewahrte nicht vor Verlegenheitstakten. Doch — klammern wir uns nicht an Einzelheiten; der Gesamteindruck ist ein günstiger und in Ansehung der Frauenhände ein auffallend günstiger. Kurzum: ein sympathisches Werk, dessen Auf-führung lohnt.

Über das Quintett von Rudolf Braun ist weniger Anerkennendes zu sagen. Es wurde oft die Frage aufgeworfen, ob der Künstler, wenn er den Schmerz, tiefes Leid u. dgl. echt darstellen wolle, selbst gelitten haben müsse — und die Lebensgefährtin des Dichters Stieglitz gab sich bekanntlich den Tod, um den Gatten durch den tiefen Schmerz zu tiefen Taten anzuregen . . . es mißlang. Der Komponist des vorliegenden Quintetts scheint durch eigenste Erlebnisse zu seinem Werke inspiriert zu sein; der erste Satz trägt die Bezeichnung „In hoheitsvollem Schmerz“, der zweite „In Schwermut“, der dritte ist ein „Nachtstück“, der vierte zeigt die Überschrift „Befreit“. Aber das eigene Erleben schuf nicht eigene Töne, nichts in Bann

Schlagendes, nichts den Schmerz und die Hoffnung den Zuhörern Suggestierendes. Es ist nicht gut, wenn der Autor beim Schaffen durch persönliche Bilder zu sehr beeinflusst, abgelenkt wird, er verliert leicht den klaren Blick für das Wirksame und Bedeutende, jeder einfache Mollakkord dünkt ihm bereits ausreichend zur Illustrierung herbsten Schmerzes. Dieses Quintett vermag mir nicht viel zu sagen, seine *ff* und *fff* reißen mich nicht fort, seine elegischen Stellen erwecken keinen Widerhall bei einem durch Äußerlichkeiten, durch Klangreiz usw. sich nicht bestechen lassenden Zuhörer. Die Seele fehlt, die Kunstseele; doch sollen einige Effekte (Choralverwertung im zweiten Satze u. a.) gern anerkannt werden.

Franz Dubitzky
270. Erich J. Wolff: Lieder (aus dem Nachlaß). Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (60 Stücke je Mk. 1.20.)

Die reiche Fülle von Gesängen aus dem Nachlaß des vortrefflichen Musikers, den die Mitwelt bei Lebzeiten mehr als Klavierspieler denn als schaffenden Künstler kannte und würdigte, erbringt den Beweis dafür, daß in der Brust des Verewigten in der Tat ein Liederquell entsprang, der ihn zu unablässigem Schaffen drängte. Daß die vorliegenden sechzig Lieder nicht gleichwertig sind, ist selbstverständlich, aber es findet sich kaum ein Stück unter dieser Menge, das man als mißlungen oder bedeutungslos bezeichnen müßte. Ich möchte die hinterlassenen Lieder Wolffs in drei Gruppen einteilen: in denen der ersten schlägt er mit teilweise außerordentlichem Glück einen volksmäßigen Ton an und findet dabei Weisen, die sich ungezwungen schlicht bewegen und teils gemütreich, teils humorvoll zu Herzen sprechen. Sinngemäß hält der Tondichter bei diesen Gesängen die Form des Strophenliedes häufig fest und bewegt sich mit der Klavierstimme in den engen Grenzen der Begleitung. „Scheiden“, „Ach hartes Herz“, „Ich bin gen Baden zogen“, „Die widerspenstige Braut“, „Traum“, „Der Trauernde“, „Verspätung“, „Soll ich denn sterben“, „Wenn ich den ganzen Tag“ und „Wer hat's Lieben erdacht?“ seien als Musterbeispiele für dieser Gruppe Eigenart genannt und nachdrücklich empfohlen. Zu der zweiten möchte ich die Liebes- und Stimmungslieder rechnen, in denen sich eine schärfere Betonung der modernen Schreibweise bemerkbar macht. Die Singstimme ist mehr deklamatorisch als melodisch geführt, das Streben nach sorgsamer Deklamation äußert sich in zahlreichen Änderungen der Taktart und rhythmischen Verschiebungen, das Klavier tritt in Einleitungen und Nachspielen oft selbständig auf und nimmt auch am Liede selbst erläuternden Anteil. Eigenartig ist bei dieser Gruppe die Vorliebe des Tonsetzers für weite, zäsurlose Strecken und für gelegentliche Koloraturansätze, die aber keinesfalls Zieraten darstellen, sondern lediglich als Steigerung des musikalischen Ausdrucks zu betrachten sind. „Es werde Licht“, „Da deiner Schönheit Glanz mich hat besiegt“, „Du bist mein Schicksal“, „Vöglein Schwermut“, „Ein solcher ist mein Freund“, „Wußt' ich nur . . .“, „Entsagung“, „Dir“, „Schön wie Thirza“, „Stark wie der Tod ist die Liebe“, „Wie soll den Mut ich finden“ hebe ich aus den Liedern dieser Abteilung her-

vor, in denen eine glühende Seele mit allen Seligkeiten und Schmerzen tönt. Im auffallenden Gegensatz dazu stehen die Gesänge der dritten Gruppe, die religiösen oder legendenhaften Inhalts sind. Hier wird man oft an alte Hymnen, an liturgische Gesänge gemahnt; es liegt eine gewisse Askese, die aber von eigentümlicher, keuscher Schönheit ist, über diesen Liedern, die in der Melodiebildung wie in der Harmonik meist ein wenig archaisierend gehalten sind, aber doch durch ihre Innigkeit und Naivität rühren. „Es ist ein Reis' entsprungen“, „Maria, du Zarte“, „Maria wollt' zur Kirche gehn“, „Die schwarze Laute“, „Schönster Herr Jesus“, „Maria auf dem Berge“ dürfen als beste Schöpfungen dieser Art gelten. Außerdem gibt es noch eine Reihe von Liedern Wolffs, die sich in keine der obengenannten Gruppen einfügen lassen, wie „Venedig“, „Der Tod“, „Das kranke Kind“, „Märchen“ u. a. Sie zeigen die Vielseitigkeit und den schönen Ernst des Tonsetzers sowie seine Fähigkeit, sich in die Dichtungen völlig einzufühlen. Sein früher Tod hat einem Schaffen ein vorzeitiges Ende bereitet, von dem man sich gewiß noch manches Schöne, vor allem das Vorschreiten zu größer angelegten Schöpfungen versprechen durfte. Aber seine Hinterlassenschaft legt Zeugnis davon ab, daß Wolff seine Zeit fleißig ausgenutzt hat und daß ihm Lieder gelungen sind, die sich mit der Zeit sicher das Bürgerrecht in Konzertsaal und Haus sichern und seinem Namen Dauer verleihen werden.

271. Oskar C. Posa: Sieben Mädchenlieder für eine Sopranstimme und Piano-forte. op. 15. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Zwei Hefte Mk. 2.—.)

Man darf die vorliegenden Hefte mit besonderer Freude willkommen heißen, denn ein frisches, nur wenig von der gedankenblassen Modekomponiererei berührtes Talent offenbart sich in ihnen. Der naheliegenden Gefahr, in der Vortonung von Gedichten, die einander in Stimmung und Situation so ähnlich sind, monoton zu werden, geht Posa glücklich dadurch aus dem Wege, daß er in Melodik und Rhythmik immer Neues zu sagen hat. Gleich das erste Lied „Von deinem heißen Kusse“ besticht durch Sanglichkeit und tiefe Innigkeit bei einfachen Ausdrucksmitteln. „Mädchengebet“ darf, so kurz es ist, als ein Kabinettstück bezeichnet werden; „Deine Rosen“ atmet tiefe, heimliche Glückseligkeit und besticht durch edle Einfachheit der musikalischen Gestaltung. „Ach, wenn es nun die Mutter wüßt“ gemahnt in seiner ganzen Art geradezu an Hugo Wolf. Das ist gewiß ein großes Lob, das man nicht ohne reife Überlegung spendet, aber man wird an diesen Meister auch im zweiten Hefte der Posa'schen Mädchenlieder wieder im guten Sinne erinnert. Gleich „Liebesflämmchen“, in leichtem Volkston gehalten, ruft diesen Eindruck wach; das kecke, reizvolle „Trutzlied“ verstärkt ihn und „Mir glänzen die Augen“, das beste Stück der ganzen Sammlung, beweist deutlich, daß wir es hier mit einem echten Liederkomponisten zu tun haben, dem der Schnabel hold gewachsen ist. Möchte sich dieser Lieder bald eine Sängerin von Rang annehmen; sie sind der besten Patenschaft würdig und werden ihrer Interpretin gewiß Erfolg genug einbringen.

F. A. Geißler

OPER

BERLIN: Es ist Frühling, und wir haben uns umgeschaltet. Die Sitte will es, daß uns nun Heiteres und Anspruchsloses vorgesetzt wird. Aber musikalisch heiter und anspruchslos sein, eine wie anspruchsvolle Kunst ist das! Von den Neueren sind die meisten so sehr mit Ernst und Grundsätzen geladen, daß sie uns die Illusion der Heiterkeit nicht geben können; die anderen von einer Unbedenklichkeit, daß sie sachte ins bessere Jenseits des Operettennummels hinabgleiten. Dem „Monsieur Bonaparte“ Bogumil Zepler's, der im Deutschen Opernhause seine Berliner Erstaufführung erlebte, muß man nachrühmen, daß er eine anständige Mitte zwischen hoher und niederer Kunst halten möchte. Möchte. Zepler hat eine natürliche Neigung zum Unkomplizierten, zum Chansonhaften. Er liebt die Nummer, hat sich um den dramatischen Kitt nie allzuviel Sorge gemacht und kann nun leicht die Einfachheit der Struktur als eine Tugend preisen, da sie in den Nöten des Handwerks nicht erstarrt ist. Ich schätze seine Anmut in der Miniatur, sicher aber ist, daß er als Miniaturist nie über sich selbst hinausgelangt. Doch er will nun wieder eine komische Oper schreiben. Und denkt, daß ihm das am ehesten glückt, wenn er sein an Frankreich genährtes Talent die gallische Luft atmen läßt. Wird ihm das helfen? Nicht ganz; denn immer muß er sein Talent über die Fassungskraft hinausspannen. Das Schlimme ist, daß auch das Französische an ihm nur hübsch nachempfunden ist und ein wenig zu lahmen beginnt, sobald es sich in die Breite entwickeln soll. Er muß nun auf gallischem Grundton und mit orientalischer Tünche eklektisch werden und verfügt doch nicht über die virtuose Beweglichkeit des echten Eklektikers, der uns geschickt über Risse hinwegführt. Doch vielleicht verlangen wir zuviel. Sicherlich werden einzelne Nummern, aus dem Zusammenhange gelöst, das gleiche sympathische Echo finden wie alles, was Zepler sonst geschrieben hat. Ich persönlich muß allerdings gestehen, daß mich schon der singende Napoleon ein wenig vorurteilsvoll stimmte. Ist auch sein Singen auf ein Mindestmaß beschränkt, dieser Tاتمensch verträgt die Veroperung nicht. Glücklicherweise übernimmt der Schneider François, sein Doppelgänger, nicht nur die höchst nützliche Entlarvung des Betrügers Selim, sondern auch Aufgaben, die von dem Adressaten persönlich zu lösen sind, wie die liebevolle Behandlung des Fräuleins Hadija, der Nichte Selims. Dieser François also wird zur Hauptperson, und er würde uns (dank den Herren Hans Hochfeldt und Hans Brenner) unterhalten, wenn wir nicht fragwürdige Verse hörten und durch ungeschickte Disposition des Textes um alle Überraschung gebracht würden. So bleibt nur eine kürzende Umarbeitung zu empfehlen. Zwei Akte würden vollauf genügen und alle Werte des Werkes ins Licht rücken. Krasselt dirigierte. Die Klangmöglichkeiten dieser Partitur sind begrenzt, weil sie nicht aus dem Geist des Orchesters kommt noch die Mehrstimmigkeit pflegt. Doch geriet natürlich alles recht anständig. Auf der Bühne des-

gleichen. In Rudolf Laubenthal hat Napoleon einen recht beweglichen, wandlungsfähigen Doppelgänger gefunden mit einem klingenden Tenor, der nur zuweilen gepreßt wird. Der singende Napoleon erhält von Jacques Bilk die erforderliche Majestät. Louise Schröter als Marktenderin Barbadon hat Schwächeanfälle. Niedlich Maria Schneider als leicht entzündliche Nichte; wenn auch stimmlich hier und da schwankend. Ein Embonpointprotz der humorvolle Kadi Peter Lordmanns, nicht gerade erschütternd Joseph Plaut als Selim. Dr. Hans Kauffmann hatte alles hübsch hergerichtet. Ein Frühlingserfolg.

Adolf Weißmann

MONTE CARLO (April): Noch nie wohl hatte eine Oper ein so gewaltiges Repertoire zusammengestellt. In der kurzen Zeit von ca. 11 Wochen galt es nicht weniger als 17 Werke herauszubringen, wovon 7 zum erstenmal das Licht der Rampe erblickten. Direktor Gunzburg ist es gelungen, diese Aufgabe zu bewältigen und die Werke in erstklassiger Besetzung ausgezeichnet einstudiert vorzuführen. Wir hörten eine Prachtauführung des „Parsifal“ mit Rousselière (Parsifal), Felia Litvinne (Kundry), Magnenat (Amfortas), Journet (Gurnemanz) und Bourbon (Klingsor). In der leider so selten gehörten „Norma“ glänzten Frau Kusnetzoff (Norma) und Rousselière (Sever). — Für die in italienischer Sprache gesungenen Opern „Aida“, „Trovatore“, „Tosca“, „Bohème“, „Fanciulla del West“, „Ballo in Maschera“, „Ugennotti“ war Martinelli engagiert worden — der zweite Caruso, wie man ihn nannte —, dessen herrliche Stimme seit dem vergangenen Jahre an Glanz und Fülle bedeutend gewonnen hat. Es wirkten ferner mit die Damen Kusnetzoff, Lipkowska, Bailac, Alexandrowicz, Carmen-Melis, Royer, Ordina, Hiriberi, Doriani und die Herrn Baklanoff, Petroff, Magnenat, Maroini usw. „Les Barbares“ von Saint-Saëns, zu Ehren des anwesenden Altmeisters neu einstudiert, fanden eine hervorragende Darstellung mit den Damen Kusnetzoff, Bailac und den Herren Rousselière, Gilly, Maroini und Magnenat. Die Balletmusik gehört mit zu dem Besten, was Saint-Saëns geschrieben hat. Von den 7 dieses Jahr hier kreierte Werken nimmt Massenet's nachgelassene Oper „Kleopatra“ die erste Stelle ein. Wenn der Komponist auch nicht mehr den Höhepunkt seines Schaffens, wie in „Werther“ und „Manon“ erreicht, so finden wir doch Nummern, die an jene Meisterwerke die Erinnerung wachrufen. Das Buch von Louis Payen behandelt die Liebestragödie Kleopatras und Marc Antons. Wir lernen den ausschweifenden Charakter der Ägypterin in einer Spelunke in Alexandrien kennen, wo sie ihren erotischen Gefühlen freien Lauf läßt. Musikalisch gelungen sind besonders der erste Auftritt Kleopatras und das Hochzeitsfest von Oktavia und Marc Anton, der gleich nach der Hochzeit seine Gattin verläßt, um in die Arme Kleopatras zurückzueilen. Hervorzuheben sind noch die Szenen in der Lasterhöhle und der letzte Akt: der Tod Kleopatras und Marc Antons. Hervorragend in Darstellung und Gesang verkörperte Frau Kusnetzoff die ägyptische

Königin. Herr Magnenat (Marc Anton), Rousselière (Spakos) waren vorzüglich. Die herrlichen Dekorationen und stilvollen Kostüme sowie die prächtig studierten Chöre trugen zum Erfolg wesentlich bei. — Recht interessant war die einaktige Oper „La tragédie de la mort“ (in 5 Bildern) nach einem Andersenschen Märchen von René Peter, Musik von Georg Musikan, einem jungen Russen, Schüler von Rimsky-Korssakow. Der Künstler macht seinem Namen Ehre, denn er ist ein wirklich gediegener, interessanter Musiker. Sein Werk in moderner Form ist melodios, voll tiefen Gefühls. Eine Mutter kämpft um das Leben ihres Kindes mit dem Tode. Das Schicksal, das dem Kinde beschieden wäre, wird ihr vom Tode enthüllt. Entsetzt von dieser schrecklichen Vision zieht die Mutter es vor, ihr Kind in die ewigen Gefilde zu begleiten. Die Darstellung mit Frau Cécile Thévenet (Mutter) und Herrn Bourbon (Tod) war über alles Lob erhaben. Die projizierten Dekorationen von Frey gehören zu dem Schönsten, was in letzter Zeit auf diesem Gebiet geleistet wurde. — Die dritte Novität „Leilah“ in zwei Akten von Jules Bois, Musik von Bemberg und E. de Lorey behandelt ein persisches Märchen. Wir werden mit persischen Melodien und Themen bekannt gemacht, die in der recht wenig interessanten Partitur eine Atmosphäre von endloser Öde und Langeweile verbreiten. Trotz der Mitwirkung der Damen Kusnetzoff und Doriani und des lieblichen Tenors des Herrn Gilly war es ein verlorener Abend. — Recht gut gefiel die lyrische Oper „Kaatje“ nach Spaak von Henri Cain, Musik von Baron Victor Buffin. Mitglieder der Brüsseler Monnaie, wo das Werk seine Erstaufführung erlebt hatte, brachten es hier zur Darstellung. Die Handlung spielt in Holland zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Kaatje, eine Waise, liebt den Maler Jean, der nach Italien geht, um sich in seiner Kunst zu vervollkommen. Er kehrt mit einer Italienerin in das Elternhaus zurück, die er als sein Weib ausgibt. Doch bald herrscht Zwietracht zwischen beiden. Das Kind des Südens findet hier im Norden alles kalt und öde. Nach einem Streit weist Jean seine Geliebte aus dem Hause; Kaatje wird ihm durch ihre Liebe die Ruhe und den Frieden des Herzens zurückgeben. Vorzüglich war Frl. Hedy in der Titelrolle, voller Poesie und Gefühl. Ein Meisterstück der Regie war das stimmungsvolle altholländische Interieur. Die recht interessant gearbeitete Partitur, die den gediegenen Musiker verrät, wurde von Herrn Lauwereyns, dem talentvollen Dirigenten der Monnaie, vorzüglich geleitet. Eine Auferstehung feierte Rameau, dessen „Les fêtes d'Hébé“ nach 200 Jahren noch nichts von ihrem poetischen Reiz eingebüßt haben. In der Partitur dieser Balletfeerie finden sich Nummern voll zarten Empfindens und frischer Fröhlichkeit. Den Damen Alexandrowicz, Lilian Grenville, Rainal-Monti und den Herren Gilly, Magnenat, Journet und Maroini dankte das Publikum für ihre vorzüglichen Leistungen. Frl. Zambelli von der Pariser Oper (Terpsichore), Frl. Magliani (Nymphe) und Herr Bolm (Vestris und Apollo) führten den choreographischen Teil entzückend aus. — Ein musikalisches Ereignis war die Auf-

führung eines nachgelassenen Werkes von Amilcare Ponchielli. Vierzehn Jahre vor der „Gioconda“ (1872) waren „I Mori di Valencia“ bereits zum größten Teil bühnenfertig. Der italienische Komponist Cadore hat den letzten Akt nach den Aufzeichnungen des verstorbenen Meisters vollendet und dem Orchesterpart eine moderne Auffrischung verliehen. Die Oper, deren Buch von Ghislanzoni stammt, spielt zur Zeit der Austreibung der Mauren aus Spanien unter Philipp III. Bewundernswert ist der Reichtum des melodischen Flusses in diesem Werke. Die dramatischen Steigerungen und die künstlerische Behandlung der Singstimmen zeugen aufs beste die Meisterschaft Ponchielli's. Es ist höchst verwunderlich, daß eine solche Partitur so lange Zeit unter Staub und Moder schlafen konnte. Hervorzuheben sind im ersten Akt die hübsche Romanze der Elema und das Finale mit dem prachtvollen Vokalquartett. Der zweite Akt bringt ein reizendes Duett in Es-dur, einen spanischen Walzer für Chor und Orchester und eine sehr wirkungsvolle Romanze für Tenor, entzückend von Martinelli vorgetragen. Eine der Hauptnummern ist das Duett zwischen Elema und Fernando des dritten Aktes sowie die Arie: *No! pregar non poss'io* im vierten Akt und das Duett zwischen Elema und Delascar. Die Interpretation der Oper war vollendet mit Frl. Lipkowska (Elema), Frl. Royer (Carmine D'Aguilar) und den Herrn Martinelli (Fernando), Baklanoff (Delascar), Maroini (Philipp III.). Das Publikum nahm das Werk enthusiastisch auf. — Mit größter Spannung hatte man der letzten Novität entgegengesehen, da es galt, die lyrische Legende „Beatrice“ von de Flers und Caillavet, Musik von André Messager, aus der Taufe zu heben. Das Buch behandelt dasselbe Thema wie Vollmoellers „Mirakel“. Wir sehen die verführte Nonne, deren Gestalt die Jungfrau Maria im Kloster einnimmt. Von Stufe zu Stufe gefallen, kehrt Beatrice reumütig zurück, und die Mutter Gottes nimmt ihren Platz auf dem Altar wieder ein. Die Musik Messager's fesselt besonders in den lyrischen Stellen durch melodischen Fluß und Grazie und im ersten und letzten Akte in den kirchlichen Szenen. Im zweiten und dritten Aufzug hätten wir etwas mehr dramatisches Leben und Kraft gewünscht. Von den Perlen der Partitur sind hervorzuheben: Erster Akt, die Arie der Beatrice: „*A moi tous les lys*“. Das Couplet der Zigeunerin: „*Le monde est mon pays*“. Die Duette Lorenzos: „*Amis, vive la vie*“. Im zweiten Akt die Duette zwischen Beatrice und Lorenzo und Lorenzo und Musidora. Der dritte Akt enthält den Höhepunkt des Werkes: „*Quand attendrai-je donc cette heure ou l'on oublie*“ entzückend von Rousselière gesungen, und schließlich die Arie der Jungfrau im vierten Akte. Für die Titelrolle war Frau Vally von der Pariser Oper gewonnen worden, eine junge Künstlerin mit hübscher aber kleiner Stimme, der noch die nötige Autorität und Sicherheit fehlt. Eine Prachtfigur war Rousselière's Lorenzo. Die Damen Royer (Musidora), Carlton (Zigeunerin), Rainal-Monti (Jungfrau) usw. boten ihr Bestes. Zum Schlusse großer Erfolg und Sieg auf der ganzen Linie. Es war die Krönung der diesjährigen Saison, auf die Direktor Raoul Gunz-

burg mit Stolz zurückblicken darf. Ein großes Verdienst gebührt auch seinen tüchtigen Mitarbeitern, den unermüdlichen Kapellmeistern Leon Jéhin und Pomé, dem Meister der Dekorationsmalerei Visconti und Herrn Kranich, dem Meister der Maschinerie. Max Rikoff

PARIS: Die Versuche, die große Revolution in Musik zu setzen, sind bisher wenig gelungen. Selbst Massenet konnte mit seiner „Therese“ nicht viel ausrichten. Vielleicht wird das neue lyrische Drama in drei Akten und fünf Bildern „Madame Roland“ von Felix Fourdrain ein besseres Schicksal haben, obschon auch dieser Tonsetzer ein Schüler Massenet's ist und es nicht selten merken läßt. Die Textschreiber Bernède und Paul de Choudens, der bekannte Musikverleger, haben die tragische Geschichte der Frau des Ministers Roland etwas trocken, aber historisch richtig und musikalisch brauchbar in fünf kurzen Bildern erzählt. Wir treffen das Ehepaar Roland zuerst auf seinem burgundischen Landgut, wo es am liebsten bleiben möchte, denn Roland hat kein Vertrauen mehr zur geordneten Entwicklung der Republik, und seine Frau fürchtet sich vor ihrer Neigung zu dem Volksvertreter Buzot. Dieser erscheint aber selbst mit anderen Parteigenossen der Gironde und überredet Roland und seine Frau, aus Patriotismus nach Paris zurückzukehren. Im zweiten Akt ist Roland wieder Minister, zeigt sich aber mit Grund entmutigt, während seine Genossen und seine Frau noch einen begeisterten Freiheitshymnus singen. Die allgemeine Flucht bildet trotzdem den Schluß dieses Bildes, und das zweite Bild des zweiten Aktes zeigt uns Frau Roland und Buzot in einem ländlichen Versteck bei Montmorency, wo sie endlich ihre Liebe aussprechen, weil sie beide ihren Tod voraussehen. Das erste Bild des dritten Aktes, das für den Erfolg des Ganzen entschied, wird durch den rührenden Abschied der Frau Roland von ihrem Töchterchen und von der Verhaftung der Freiheitsheldin gefüllt, die lieber ins Gefängnis und aufs Schaffot geht, als daß sie verriete, wo sich ihr Mann, den sie nicht mehr liebt, dem sie aber treu geblieben ist, verbirgt. Das Schlußbild des Ganzen spielt vor dem verschneiten Tore des Pariser Justizpalastes, wo Buzot den Karren abwartet, der Frau Roland zur Guillotine führen soll. Der Karren erscheint, und die Märtyrerin spricht ihr historisches Wort: „O Freiheit, wieviel Verbrechen begeht man in deinem Namen!“, und darüber fällt der Vorhang zum letzten Male. Fourdrain's Musik ist schon deswegen zu loben, weil er nicht wie seine Vorgänger einen unmäßigen Gebrauch der bekanntesten Revolutionslieder gemacht hat. Sie werden bloß diskret angedeutet, wo es die Handlung unbedingt verlangt, und im übrigen folgt der Komponist seiner eigenen Erfindung, die sich in den sentimental Partien an Massenet anschließt und in den heroischen Partien bei Wagner einige Orchestereffekte entlehnt. Den Sängern zuliebe kehrt Fourdrain auch mehrmals zur geschlossenen Form der alten Arie und des geräuschvollen Finales mit italienischer Stretta zurück. Das Publikum schien das nicht übel zu nehmen und hätte nicht ungern die meisten Solostücke zweimal gehört. Die vortreffliche Alistin Charbonnel konnte ihm aber, weil ihre

Titelpartie sehr anstrengend ist, den Gefallen nicht tun, aber der Tenor Vezzani wiederholte wenigstens im Schlußbilde die wehmütigen Betrachtungen des platonischen Verehrers Buzot. Der Bassist Cotreuil gab dem Roland sehr viel Würde und wußte sogar, ohne lächerlich zu werden, die prosaische Bemerkung zu singen: „On vient de supprimer mon emploi d'inspecteur des finances.“ Anerkennenswert war auch, daß sich alle diese Sänger einer deutlichen Textaussprache befleißigten. Die Ausstattung war diesmal einfacher als das sonst in der Gaité Lyrique der Fall ist, aber die Dauer der Aufführung wurde dadurch verkürzt, und das Publikum schien das nicht unangenehm zu empfinden. — Das vorzüglich konstruierte, aber nicht sehr günstig gelegene Opernhaus Astrucs in der Avenue Montaigne blieb den ganzen Winter über geschlossen, ist nun aber doch wieder der Tonkunst in bester Form dienstbar gemacht worden. Die amerikanisch-englische Gesellschaft Higgings-Russel hat für einige Wochen das Gebäude gemietet, um moderne Opern in der Originalform zu geben, was für Paris verhältnismäßig neu ist. Ein glücklicher Anfang wurde mit der italienischen Aufführung von „L'Amore dei tre Rè“ von Italo Montemezzi gemacht, obschon dieser Komponist bis jetzt in Paris ganz unbekannt war. Um so besser kannte man seinen Textdichter Sem Benelli, dessen Drama „La Beffa“ Sarah Bernhardt mit Erfolg gespielt hat. Benelli hat sich offenbar in die Epoche und in die Stimmung von Wagners „Tristan“ versetzt. Die italienische Fürstin Fiora ist gezwungen worden, den Sohn des barbarischen Eroberers Archibaldo zu heiraten, bleibt aber ihrem früheren Verlobten Avito treu. Sie erregt dadurch nicht nur die Eifersucht ihres Mannes Manfredo, sondern noch mehr die des blinden Schwiegervaters, der zuerst die Untreue entdeckt und die Schuldige auf der Bühne erdrosselt. Um den Liebhaber zu strafen, bestreicht er die Lippen der aufgebahrten Leiche mit Gift, aber an diesem Gifte stirbt nicht nur Avito, sondern gleich darauf auch Manfredo, und so bleibt der blinde Greis allein zurück. Am besten ist dem Tonsetzer der dritte Akt in der Grabkapelle gelungen, weil er hier nicht an Wagnersche Erinnerungen gebunden war, die namentlich im zweiten Akt das übrigens sehr wirksame Duett zwischen Avito und Fiora beherrschen. Die Analogie geht hier so weit, daß wir sogar eine Brangäne finden, die in den Kulissen ein Warnungslied singt. Wie dem aber auch sein mag, so steht die Musik Montemezzi's im ganzen doch viel höher, als die der modernen realistischen Opernkomponisten Italiens. Unter den Sängern waren der Baßbariton Marcoux und die dramatische Sängerin Edvina in Paris schon vorteilhaft bekannt. Neben ihnen errang aber auch der stimmlich hervorragende Tenor Ferrari-Fontana und der Bariton Cigada trotz einer gewissen Härte des Organs große Geltung. In Moranzoni lernten wir einen umsichtigen und energischen Kapellmeister kennen.

Felix Vogt

PPRAG: Nach langer Pause ist wieder einmal von einer Uraufführung am Deutschen Theater zu berichten. Gerhart v. Keußler, der im Prager Musikleben eine prominente

Stellung einnimmt und dessen nur auf das Ideale gerichtete Bestrebungen in diesen Spalten wiederholt mit dem Ausdruck der höchsten Anerkennung erwähnt werden mußten, hat sein „Symphonisches Drama“ in drei Teilen „Gefängnisse“ herausgebracht. Keußler, sein eigener Textdichter, hat auch in diesem Werke gezeigt, daß er ganz ein Eigener ist, und wie er muß, so konnt' er's. Nur ist sein Müssen nicht das des Publikums. Aber wäre es das, so hätte aus dem aus hohem Pathos geborenen Musikdrama eine Operette werden müssen. Wirklich, Keußlers Gedanken- und Empfindungswelt ist nicht jedermanns Sache, insbesondere nicht Sache eines großen, wahllos zusammen-gewürfelten Publikums, wie es Abend für Abend unsere Repertoirtheater füllt. Heute appelliert seine Kunst noch an wenige Auserwählte, die Mut und Kraft haben, trotz einiger Beschwer dem Komponisten in Gefilde zu folgen, die sonst verhüllt sind vom dichten Schleier der Weltfremdheit. Das liegt vor allem an der Wahl des Stoffes. Keußler verlegt die Handlung seiner Oper ins zwölfte Jahrhundert, in die Zeit der Einführung des Zölibates in die Kirche. Seinen Helden Johannes läßt er den Kampf auskämpfen zwischen der sinnlichen Liebe und der Liebe zum Herrn, läßt ihn Weib und Kind verlassen, läßt ihn dem Fluche einer Geliebten verfallen, im Gefängnisse 16 bange Jahre schmachten und in dieser Zeit eine tiefgehende innere Wandlung erleben, lehrt ihn die Sehnsucht kennen, aus den Gefängnissen des Lebens in das Land der Einfalt und der Arbeit zu gelangen. Wie man aus dem hier roh angedeuteten Gedankengang ersieht, ist der Stoff spröde und wird durch die rhetorische Behandlung, die er verlangt, nicht biegsamer. So vornehm Keußlers Sprache ist, so starke dichterische Schönheiten ihr zu eigen sind, so packend und dramatisch Rede und Gegenrede aufeinanderfolgen, wenn man das Textbuch liest, so schleppend muß der Dialog werden, wenn eine Musik hinzutritt, die aus diesem Gedankenkreis herkommt. Keußlers Musik muß reflektieren, sie muß grübeln, sie kann bei diesem Stoffe von dem ihr anhaftenden Bleigewichte nicht loskommen. Und das muß sie schließlich zu Boden drücken. Das ist, ich möchte sagen, ihr Konstruktionsfehler, ein Fehler im Prinzip. Was aber nicht ausschließt, daß man den Details mit wahrhaftem Interesse folgen kann. Denn Keußler ist ein vornehmer Musiker, wie jedermann weiß, der seine Orchester- und Gesangwerke kennt, und er weiß mit dem Orchester umzugehen wie nur einer. Von packender Wirkung ist's, wenn zu dem lang ausgespannenen Dialog zwischen dem Bischof und Johannes, in dem für und wider den Zölibat disputiert wird, aus der Kirche nebenan die zelebrierte Messe zu hören ist, sehr stimmungsvoll das sentimentale Duett zweier Liebender am Meeresgestade, indes Johannes im Begriffe ist, sich von seiner Geliebten loszureißen. Keußler hat das Werk selbst einstudiert und am Abend der Premiere dirigiert. Das distinguirte Publikum bereitete dem Werke des Komponisten, dessen Verdienste um die Hebung des musikalischen Ansehens der Stadt es nach Gebühr hoch einschätzt, eine ungemein herzliche Aufnahme. Auch die Mitwirkenden durften sich

des stärksten Beifalls erfreuen. Ihre Aufgabe ist keine leichte gewesen. Allen voran ist Alfons Schützendorf zu nennen, der als Johannes eine Gestalt von erschütternder Tragik auf die Bühne stellte. Zu rühmen ist auch der Bischof des stimmungswaltigen Zec und mit aller Anerkennung die Leistung der Damen Jicha (Mechtild) und Hagen (Agnes) zu bedenken. — Auch von einer Erstaufführung ist zu berichten. Am Ostersonntag wurde Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ aufgeführt. Puccini ist hier bereits sein eigener Abschreiber, sein eigener Epigone geworden. Musik: Puccini'sche Phraseologie bekannter Marke, Stoff: Samsurium aller brutalen Effekte, Verismo im unverfälschten Jargon der Szene. Rühmenswert ist nur Julie Körner in der Titelrolle. Sie schien sich schauspielerisch und gesanglich selbst zu übertreffen.

Dr. Ernst Rychnovsky

KONZERT

BERLIN: Bronislaw Huberman veranstaltete ein volkstümliches Konzert. Seine reife Technik und sein herrlicher Ton trat besonders in der farbenprächtigen, harmonisch oft recht eigenartigen Suite op. 11 von Carl Goldmark zutage, deren Klavierpart in Leopold Spielmann einen ganz hervorragenden Vertreter fand. Sehr gefiel ein Ständchen von Sinding, ebenso auch die ziemlich geschmacklose Übertragung des Schubertschen Ave Maria von Wilhelmj. Schubert war auch mit seinem Rondo in b, Bach mit der Solosonate in E auf dem Programm vertreten.

Wilhelm Altmann

Das Konzert von Prof. A. Kneisel (Violine) und der Hofpianistin Adeline de Germain begann mit fast einhalbstündiger Verspätung. Man wurde aber dafür schon durch den schönen Vortrag des ersten Stückes, Sonate für Klavier und Violine von César Franck, reichlich entschädigt. Der Violinist ist ein ernster, reifer Künstler, dem man gern öfters im Berliner Konzertsaal begegnen möchte; die Pianistin verfügt auch schon über eine sehr ansehnliche Technik, jedoch fehlt ihrem Spiele vorläufig noch die musikalische Vertiefung. Der Beifall war sehr stark und wohlverdient. Max Vogel

In dem Kompositionsabend von Sigfrid Karg-Elert spielte Paula Simon-Herlitz auf dem Titz-Kunstharmonium mit sicherer Technik Stücke des Konzertgebers, in dem wir einen der besten Komponisten für dieses Instrument besitzen. Martha Oppermann (Alt) stellte ihre Kunst in den Dienst seiner Liederkompositionen und hatte sich dankbare Stücke ausgewählt, die aber teilweise nicht frei von äußerlichen Effekten waren. Einen ausgezeichneten Eindruck machte auch die Klaviersonate in fis-moll, die Paul Schramm mit großer Bravour vortrug. — Der Berliner Sängerbund, dem unsere größten hiesigen Männergesangsvereine als Mitglieder angehören, gab nach langer Pause wieder ein Lebenszeichen von sich. Ein imposanter Chor (es mochten wohl 900—1000 Sänger sein) hatte sich zusammengefunden, und die Klangfülle, die sich ergab, hatte besonders an Fortstellen etwas Berauschendes. Das Programm setzte sich aus dankbaren kleineren

Chören zusammen, die Gemeingut der beteiligten Vereine sind. Sie kamen unter der umsichtigen Leitung von Max Stange rhythmisch exakt und sauber zum Vortrag. Ernst von Dohnányi fügte in seiner meisterhaften Art einige Klavier-vorträge dem Programm bei. Emil Thilo

Die Geigerin Margherita Rossi ist zweifellos eine musikalisch gebildete Künstlerin; sie vereinigt in der Kantilene Geschmack und Empfindung; aber weder ihre Tongebung, die noch oft durch rauhes Beiwerk gestört wird, noch ihre Technik ist einwandfrei. Am besten schnitt sie in der Violin-Sonate von Leo Schrattenholz ab, deren Uraufführung mit dem Komponisten am Klavier stattfand, und die sich als ein tüchtiges, erstem Streben entsprungenes Musikstück erwies, dessen schwächste Seite freilich die Erfindung ist. — Sein herrliches Baritonorgan produzierte Fritz Feinhals in günstigster Disposition. Zum Glück besitzt er nicht nur Stimme, sondern auch Intelligenz und hat es ehrlich gelernt, sein kostbares Material künstlerisch zu verwerten. Am besten gelangen ihm Loewesche Balladen, wie Schuberts „Prometheus“. Aber auch in rein lyrischen Gesängen stand er seinen Mann. Für die Aufführung von Thuilles wunderbar schöner „Waldeinsamkeit“, wie Pfitzners melodischem Lied „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht“ sei ihm besonderer Dank gesagt. Walter Ruoff, der die Begleitung der Gesänge in künstlerisch reifer Weise durchführte, erfreute zwischendurch durch die stilvolle, technisch brillante Wiedergabe von Chopin's f-moll Phantasie, op. 49, der er das bekannte Fis-dur Nocturne als Zugabe folgen ließ, und bewährte sich auch hier als glänzender Pianist. — Ludwig Heß sang an seinem zweiten Liederabend Schuberts „Schöne Müllerin“. Über die Auffassung selbst so bekannter Musikstücke läßt sich rechten, sie ist mehr oder weniger dem Geschmack unterworfen. Wenn auch meinem persönlichen Empfinden nach für diese rührend schlichte und doch so gemütvolle Musik ein möglichst natürlicher, aller theatralischer Pose abholder, einfacher Vortrag am meisten an Platze ist, so muß doch willig anerkannt werden, daß Heß mit der schärferen dramatischen Beleuchtung, die er dem Zyklus zuteil werden ließ, und die auch oftmals konsequenterweise vor rein musikalischen Willkürlichkeiten speziell im Tempo nicht zurückschreckte, wiederholt packende Wirkungen erzielte. In jedem Fall ist er eine künstlerische Persönlichkeit, die selbst da, wo sie ganz offenbar des Guten reichlich zuviel tat, wie am Schluß der „bösen Farbe“ doch durch die sichere Art, wie er seine Überzeugung durchführt, zu imponieren weiß. Und vor allen Dingen ist er nicht nur Vortragsjongleur, sondern auch Gesangsmeister. Wie er diese oder jene Phrase rein gesänglich, insbesondere was Atemtechnik betrifft, hervorhob, war oft bewundernswürdig. So war der Totaleindruck des Abends, wenn er auch zu Widerspruch herausforderte, doch ein interessanter und künstlerisch vollwertiger. An dem reichen Beifall, der dem Künstler gezollt wurde, durfte auch der begleitende Pianist Ludwig W. Spoor teilnehmen.

Emil Liepe

Conrad Ansorge hörte ich an seinem „Populären Klavierabend“ Chopin spielen. Er

schien in bester Geberlaune zu sein, denn er spielte mit ungewöhnlichem Wohlhlaute, so daß die herrlichen Werke dieses Tondichters zu wahrhaft poetischer Deutung gelangten. Alles wurde doch mit einer gewissen Großzügigkeit gegeben, die nicht viele seiner Kollegen aufzubringen imstande sind. Ist Ansorge auch keiner von jenen „brillanten“ Tastenrittern, so vermag er es doch, seine Zuhörer derart zu fesseln, daß es eine Freude ist. Carl Robert Blum

Josefine Hofstötter scheint noch Anfängerin auf dem Konzertpodium zu sein. Trotz der großen Befangenheit, mit der sie zu kämpfen schien, kann man ihr jedoch heute schon eine gute Zukunft in Aussicht stellen. Eine warm timbrierte Stimme, Ausdruckstalent und musikalisches Empfinden ist vorhanden und bedarf lediglich weiterer liebevoller Pflege. Das Programm enthielt neben Gesängen von Schubert, Schumann, Brahms, Strauß u. a. zwei Manuskriptlieder von Max Laurischkus, wohlansprechende, melodiöse Tonstücke Willibald Bergau besorgte in oft gewürdigter Weise die Begleitung. — Einen außergewöhnlich schönen und ergiebigen Sopran, sowie bemerkenswerte künstlerische Reife nach jeder Richtung hin zeigte Ida Brincker-Jubelsky. Sie scheint mir die geborene jugendlich-dramatische Sängerin zu sein, was sie mit der Arie der Anna aus den „Lustigen Weibern“ und der des Cherubin aus „Figaro“ besonders evident bewies. Im Interesse der stimmlichen Konservierung wäre allerdings eine Mäßigung der oft allzu verschwenderisch gegebenen Tonfülle zu empfehlen. Man braucht und soll nicht beständig „loslegen“. Alexander Neumann sekundierte der Künstlerin in der bekannt vorzüglichen Art.

Rudolf Wassermann

ESSEN: Eugen d'Albert, der uns in bester Verfassung besuchte, spielte im Musikverein das Beethovensche Es-dur Konzert und das Lisztsche der gleichen Tonart mit tiefem Eindruck. Sein grandioser Musiksinn brachte alle Bedenken zum Schweigen. Am gleichen Abend hörten wir Korngolds Sinfonietta in glänzender, aber im Grunde überflüssiger Wiedergabe, denn der Zweck dieser Musik ist nicht einzusehen, weil sie uns gar nichts zu sagen hat. Ein blasses Requiem von Chelius gab Abendroth Gelegenheit, den Chor in der Zartheit des Klanges bewundern zu lassen. Wenn ich das Rosé-Quartett nenne, ist schon das Nötige über eine prachtvolle Kammermusik gesagt, aber auch mit hiesigen Kräften können wir uns erbauen. Abendroth brachte in einem Kammerkonzert das 6. Brandenburgische für Streichorchester (ohne Violinen) ganz wunderbar fein, und die A-dur Serenade von Brahms in kleiner Besetzung war gleichfalls ein Juwel an Klangsönheit und zarter Poesie. Im Symphoniekonzert hörten wir als d-moll Symphonie von Hermann Bischoff eine etwas lange Übersicht der Musik von Mendelssohn bis Richard Strauß, ferner die Dritte von Brahms, während Suzanne Godenne durch die musikalische Wiedergabe des Griegschen a-moll Konzertes erfreute. Mendelssohns „Elias“ erschien unter Obsner im Kruppschen Bildungsverein, wobei des Dirigenten Gattin die Sopranpartie poetisch durchführte. Mich dünkt, daß der „Elias“ schon wegen

seiner Sangbarkeit und des vortrefflichen Chorsatzes eine neue Zukunft habe, und mancher Neutöner den Klavierauszug nicht ohne Nutzen studieren würde.

Max Hehemann

KARLSRUHE: Der Bach-Verein brachte unter Max Brauers trefflicher Führung eine sehr wirkungsvolle Aufführung von Verdi's hier lange nicht mehr gehörtem „Requiem“. Sowohl der geschulte, schlagfertige und klanglich ausgiebige Chor, als auch das Soloquartett und das mitwirkende Hoforchester hatten an dem guten Gelingen wesentlichen Anteil. Aus den beiden letzten Symphoniekonzerten der Hofkapelle ist neben einer zugvollen, packenden Wiedergabe von Beethovens c-moll Symphonie die der Mahlerschen G-dur Symphonie zu erwähnen, die unter Fritz Cortolezis' ebenso sicherer als feinfühlicher und energischer Leitung eine technisch wie musikalisch gleich hoch zu bewertende war. Im 5. Konzert dirigierte Adolf Sandberger seinen etwas ausgedehnten, aber interessanten und schön klingenden symphonischen Prolog „Riccio“, der beifällige Aufnahme fand. Fritz Brodersen sang mit voluminösem, vorzüglich behandeltem Organ und gutem Ausdruck vier Gesänge für Bariton und Orchester von Berlioz. Der Pianist Hugo Kander spielte an Stelle des angekündigten Bachschen Triplekonzerts für Violine, Flöte und Klavier Werke von Bach, Beethoven und Brahms. Mit einem Brahms-Abend — Klavierquartett A-dur (Klavier: Professor Karle), Streichquartett c-moll und Lieder gesungen von Frau Lauer-Kottlar — hatte das Karlsruher Streichquartett einen vollen Erfolg. Eine wohlgelungene, besonders im chorischen Teil glänzende und vorzüglich ausgearbeitete Wiedergabe des Händelschen „Messias“ hat die „Liederhalle“ unter der zuverlässigen und befeuernden Leitung ihres Chormeisters L. Baumann am Karfreitag herausgebracht. Von den Solisten seien Hildgard Baumann, die mit klangschöner Stimme und gediegenem Vortrag die Sopranpartie, und Pancho Kochen, der die Tenorpartie schön und geschmackvoll sang, erwähnt. Vor ausverkauftem Saale spielte E. d'Albert, der sehr gefeiert wurde, dessen Spiel aber — besonders wenn man sich an seine früheren pianistischen Leistungen erinnerte — nur teilweise befriedigte.

Franz Zureich

LONDON (März): A. Orchesterkonzerte. An erster Stelle sei die Novität „A London Symphony“ von R. Vaughan Williams genannt, die in den Konzerten moderner Orchestermusik, die F. B. Ellis veranstaltete, unter Leitung von Geoffrey Tovey an der Spitze des Queen's Hall Orchesters aus der Taufe gehoben wurde. Der Komponist hat sich bereits durch eine Reihe von Orchesterwerken hervorgetan. In der viersätzigen, über 50 Minuten dauernden Symphonie versucht er, die verschiedenen Seiten des Londoner Lebens, den Geist der Siebenmillionenstadt musikalisch zu illustrieren. Bisher gibt es nur ein Orchesterstück eines Engländers, das den Geist Themsebabels symphonisch zum Ausdruck bringen will: Edward Elgars brillante „Cockaigne“-Ouvertüre, die jedoch allem Schwarzen und Düstern des Londoner Lebens geflissentlich auszuweichen scheint. Williams ist darin weiter gegangen. Ein abschließendes Urteil nach dem

ersten Hören zu fällen ist unmöglich, und so begnügen wir uns mit der Feststellung, daß die neue Symphonie jedenfalls ein interessantes, stellenweise kühnes und trotz aller Anlehnungen an Elgar und die Jungfranzosen neuartiges Werk ist. Lobend hervorheben muß man den Versuch Williams', realistisch zu gestalten, ohne daß seine Musik je zur Unmusik wird. Nach der kurzen Einleitung (lento), die stimmungsvoll das Erwachen der Riesenstadt schildert, stürzt uns der Komponist mit einem jähen Ruck in ihr tausendgestaltiges Leben (allegro risoluto). Dieser Satz mit seinem polyphonischen Reichtum und den stolzen, originellen Gedanken fand in seiner Gedrungenheit den stärksten Beifall. Der langsame Satz (lento), der von schöner Melodik ist, schildert die melancholische Vorstadt mit ihren Straßenrufen und Hausierern und erinnert unwillkürlich an Charpentier's „Louise“. Hierauf folgt ein pikantes, harmonisch bemerkenswertes allegro vivace, in der Partitur „Scherzo“ (Nocturne) überschrieben, aus dessen Trio man einen „Ragtime“ herauszuhören meint und das uns Demos bei seinen nächtlichen Vergnügungen vorführen will. Das energische Finale ist von einem revolutionären Geist erfüllt, die grausame Schlacht ums Dasein, die London täglich kämpft, spricht daraus, bis wir in dem etwas zu breit geratenen Epilog zu dem einleitenden lento der Symphonie zurückkehren: die Riesenstadt scheint müde von des Tages Ringen wieder einzuschlummern. Die sehr beifällige Aufnahme des Werkes war verdient, und man kann in Williams ein entschiedenes Talent der jungbritischen Schule begrüßen. Die Wiedergabe ließ zu wünschen übrig. Ferner wurden aufgeführt: Frederick Delius' klangprächtiges Orchesterstück „In a Summer Garden“ („In einem Garten im Sommer“), zum erstenmal in einer revidierten Ausgabe; Balakirew's symphonisches Gedicht „Thamar“ und unter Leitung von F. B. Ellis drei Lieder mit Orchester von Arnold Bax (Solopart Miß Dilys Jones), Valses nobles et sentimentales von Maurice Ravel und das interessante, sehr selten gehörte Orgelstück „Pièce héroïque“ von César Franck (1878 in Paris herausgebracht), das Ellis für Orchester instrumentiert hat. — Mit dem persönlichen Erscheinen Alexander Scriabine's bei den Samstagmittagkonzerten des Queen's Hall Orchesters unter Henry J. Wood hat der Londoner Futuristenrummel seinen bisherigen Höhepunkt erreicht. Neugierde und Sensationshascherei füllten den großen Saal bis auf den letzten Platz. Das Klavierkonzert Scriabine's in fis-moll op. 20 in drei Sätzen (der Komponist saß am Flügel) gehört einer frühen Periode an. Hierauf führte Wood Scriabine's „Prometheus — ein Gedicht des Feuers“ auf, wobei der Tonsetzer den überaus schwierigen Klavierpart erledigte. Wie Erinnerung, ward dem Werk im Vorjahr die Ehre zweier aufeinander folgender Wiedergaben im gleichen Recital unter Wood zuteil. Wir haben es damals ausführlich behandelt und können nur wieder konstatieren, daß bei allem Talent und allen ehrlichen Absichten die Muse Scriabine's in ihrer erlesenen Exotik sich außerhalb des Musikalischen stellt. Die unbestreitbare Eigenart des Werkes hilft nicht über seine Monstrositäten hinweg. Richard Strauß' „Tod und Verklärung“ klang danach ganz

zahn und wirkte wie eine Erlösung. Wie sehr man dem Sensationsbedürfnis des Publikums entgegenkommt, geht unverkennbar daraus hervor, daß bei der Aufführung des „Prometheus“ in der nächsten Saison eine Colour Organ — ein Instrument, das Licht- und Farbeffekte hervorbringt — mitwirken soll! Außer den genannten Werken bescherte uns das Konzert noch eine tüchtige Wiedergabe von Beethovens „Achter“ und Wagners „Meistersinger“-Vorspiel. Genußreich verlief das 2. Recital unter Wood, in dem wir nach längerer Abwesenheit den ausgezeichneten, von Henry Coward geleiteten Chor aus Sheffield zu hören bekamen, eines der besten Chorensembles des Britenreiches. Die Mitwirkenden waren ebenso vortrefflich in Brahms' „Schicksalslied“, wie in Beethovens „Neunter“, die unter Wood eine prächtige Wiedergabe erfuhr. Wundervolles leisteten sie in Bachs Kantate No. 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, die sie besonders im einleitenden Choral so ergreifend vortrugen, daß man die ganze Passionstragödie vor sich aufsteigen sah. Zum modernen Chorgebrauch hat Wood die Begleitung geschmackvoll uminstrumentiert, so daß jetzt vier Flöten, vier Oboen, vier Klarinetten, vier Fagotte, drei Trompeten, vier Hörner und Orgel zur Anwendung kamen. Lobend hervorzuheben sind die Leistungen der Solisten in Bach und Beethoven, der Damen Phyllis Lett und Esta d'Argo und der Herren Gwynne Davies und Herbert Heyner. Starken Erfolg hatten auch die beiden Konzerte der Philharmonic Society unter Mengelbergs hinreißender Führung. Er gehört jedenfalls zu den vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit. So führte er in wahrhaft klassischem Geiste, jedoch voll Vitalität, Mendelssohns „Italienische Symphonie“ auf, die hier einst Triumphe feierte und noch immer den Londonern ans Herz gewachsen ist. Strauß' „Tod und Verklärung“ wurde mit einer Meisterschaft interpretiert, vor der jede Kritik verstummt. Nicht minder hervorragend waren die Aufführungen von César Franck's „Les Djinns“ und „Symphonische Variationen“ (der begabte Cortöt am Klavier), sowie Cornelius' Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“. Mit großem Eifer setzte sich das Orchester für die Novität des Abends ein: Frank Bridge's neues „Dance Poem“ („Tanzgedicht“), das der Komponist dirigierte. Bridge will darin die Emotionen schildern, die eine Tänzerin bei Ausführung ihrer Bewegungen empfindet, der bizarre Futuristenstil und die ganz überflüssigen Klangmonstrositäten riefen jedoch lebhaften Widerspruch im Publikum hervor. Nach jeder Richtung hin vollendet war Mengelbergs Auffassung von Beethovens „Eroica“-Symphonie im 2. Recital. Höchste Plastik, liebevollste Herausarbeitung des Details und edler Schwung und Begeisterung gestalteten die Wiedergabe zu einer denkwürdigen, besonders im „Trauermarsch“. Auch in Liszts „Les Préludes“ zeichnete sich das klangschöne Orchester aus. Als Solisten glänzten die prachtvollen Sopran-sängerin Muriel Foster in einer Bruchschen Arie und Frederick Lamond in Tschaikowsky's bei den Londonern überaus beliebtem Klavierkonzert No. 1. Tschaikowsky, und zwar die „Fünfte Symphonie“, dirigierte auch Wassili Safonoff, der das London Symphony Orchestra

leitete und sich gewisse Freiheiten dabei erlaubte, obzwar ihm im ganzen eine tüchtige Interpretation nachzurühmen ist. Neben Weber und Mozart führte Safonoff den Karfreitagszauber aus „Parsifal“ und das Vorspiel zu den „Meistersingern“ auf. In einem Orchesterkonzert, das Beethoven-, Schubert- und Wagnerwerke zu Gehör brachte, stellte sich Julius Schröder als Dirigent den Londonern vor und leitete auch Christian Sindings Symphonie in d-moll. Elena Gerhardt wirkte in Orchesterliedern Wagners und Strauß' mit schönem Erfolg mit. Zuletzt erwähnen wir noch das von dem bereits genannten F. B. Ellis veranstaltete Orchesterkonzert, das uns mit einer Reihe von Novitäten britischer Komponisten bekannt machte. So wurden Arnold Bax' „Vier Orchesterskizzen“ zum erstenmal vollständig gespielt und beifällig aufgenommen, ebenso wie seine „Festouvertüre“. George Butterworth war durch eine neue „Rhapsodie“ und ein „Idyll“ vertreten. Neben Orchesterliedern von César Franck und Strauß sind noch das seit vielen Jahren hier nicht gehörte symphonische Gedicht „Die Mittagshexe“ von Dvořák und Strauß' „Don Quixote“ aufgeführt worden. Im Solo des letzteren tat sich wieder C. Warwick-Evans hervor. — B. Chorkonzerte. Diese waren sehr zahlreich, daher können nur die bedeutendsten herausgegriffen werden. Dr. Terry führte in der Westminster Cathedral Hall Bachs Magnifikat in D mit vielem Geschmack auf; als Solisten taten sich die Damen Lathrop und Sybil Cropper und die Herren Steuart Wilson und Langley hervor. Die Loreley Choral Society ließ sich in Rossini's „Stabat Mater“ hören, wobei Graeme Brown mit Erfolg eine Baßflöte einführte. Die Alexandra Palace Choral and Orchestral Society unter Allen Gill leistete Tüchtiges in Bachs h-moll Messe, deren Soli Emily Shepherd und die Herren John Adams und Joseph Farrington sangen. Die konservative Royal Choral Society führte unter Frederick Bridge Gounods melodisches, aber seichtes und veraltetes Oratorium „Die Erlösung“ in der riesigen Albert Hall mit einem Chor von 700 und einem Orchester von 300 Personen auf. An einem zweiten Abend gab die gleiche Vereinigung Coleridge-Taylor's „Hiawatha“. Der novitätenfreudige Edward Mason-Chor brachte nicht weniger als fünf neue Werke von Josef Holbrooke, H. V. Jervis-Read, Montagne F. Phillips und Gustav v. Holst; den stärksten Eindruck erzielte jedoch Vaughan Williams' „Towards the unknown region“ („Nach unbekannten Regionen“) und César Franck's „100. Psalm“. Ein ehrgeiziger Chor, der bereits viele einheimische Talente förderte und jetzt wieder mit einem britischen Programm hervortrat, ist die aus 150 Mitgliedern bestehende Oriana Madrigal Society. Sie bescherte uns Frederick Delius' mystisch-poetische „Sea-drift“ (nach Walt Whitman's gleichnamigem ergreifendem Gedicht). Das schwierige Werk ist für Bariton-solo, Chor und Orchester geschrieben. Die Aufführung unter der umsichtigen Leitung Kennedy Scott's wurde dem anspruchsvollen Chorsatz durchaus gerecht und ist als die bisher beste in London zu bezeichnen. Den Solopart erledigte mit Geschmack Thorpe Bates. Balfour Gardiner's „April“ wurde ebenfalls vollendet wieder-

gegeben. Gustav v. Holsts Novität „Hymne an Dionysos“ aus dem Bacchanale des Euripides für Frauenchor und Orchester hinterließ einen günstigen Eindruck. Der Smallwood Metcalfe Chor erfreute mit einer Reihe von lieblichen Madrigalen sowie zwei neuen Chorgesängen von Ernest Austin und Josef Holbrooke. — C. Kammermusik. Das rührige Wessely-Quartett hat Sir Charles Stanford's neues interessantes Klavierquartett unter Mitwirkung der ausgezeichneten Pianistin Johanne Stockmarr aufgeführt. Haydn und Dvořák vervollständigten das Programm. Das Brüsseler Streichquartett, dessen klangüppiges Spiel sich hier großer Beliebtheit erfreut, entzückte in Haydn (C, op. 54 No. 2), Beethoven (f-moll, op. 95) und Borodin (D, No. 2). Das London Trio erfreute seine Zuhörer mit Dvořák's „Dumky“-Trio und Frank Bridge's „Phantasie“-Trio. Als Solist zeichnete sich W. E. Whitehouse aus. In den Konzerten der Classical Concert Society erschien das Geloso-Quartett aus Paris und spielte Debussy mit Vollendung. J. Campbell Mc Innes sang mit Geschmack und Gefühl. Das vortrefflich geschulte London String Quartet gab A. Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht“ zum drittenmal in den Leighton House Kammermusik-Konzerten. Ein von F. B. Ellis veranstalteter Kammermusik-Abend machte mit dem neuen „Phantasie“-Quintett (zwei Violinen, zwei Violoncelli und Cello) von R. Vaughan Williams bekannt, einem von Poesie erfüllten Werk, das von entschiedener Begabung zeugt, und das man bald wieder zu hören hofft. Das London String Quartet spielte mit rühmenswürdiger Hingabe. Außer dem Quintett gelangten Kompositionen Ravels, Dukas', Smetana's, Bax' und Balakirew's zum Vortrag. — D. Solisten. Das Londoner Publikum macht in der letzten Zeit Miene, den drei großen B drei große S entgegenzustellen: Schönberg, Stravinsky, Scriabin. Besonders der letztere hat es allen Sensationsbedürftigen der Themsestadt angetan, und seine beiden Klavierkonzerte in der Bechstein-Hall waren gedrängt voll von begeisterten Zuhörern. Sie erlitten im ersten Recital eine gelinde Enttäuschung, denn fast sämtliche kleinen Klavierstücke erwiesen sich als zahm und im Stile Chopins geschrieben. Ihre musikalische Bedeutung wird von Scriabin's Verehrern entschieden übertrieben. Eine Sonate, op. 23 No. 3, versprach am Anfang viel (Allegro drammatico), zerbröckelte jedoch im

weiteren Verlauf. Das Klavierstück „Etrangeté“, op. 63, reizte in seiner Chromatik und den ganz absonderlichen Harmonieen einen Teil des Publikums zum Lachen. Für den Schlußeffekt war ein Stück mit dem vielversprechenden Titel „Poème satanique“ aufgespart, das eher langweilig als dämonisch schien. Die gänzliche Auflösung aller Kunstgesetze, diese für das große Publikum so faszinierende Anarchie fand ihre Fortsetzung in einem zweiten Recital, der den Eindruck des ersten befestigte — der Komponist spielte eine „Phantasie“-Sonate No. 2, eine Sonate No. 9, op. 68, und eine Reihe von kleinen Stücken (er ist übrigens ein glänzender Interpret seiner Werke). Zu welchen traurigen Auswüchsen der offenbar so modische Futuristenstil entarten kann, bewies unverkennbar das Konzert des 19jährigen Leo Ornstein aus Odessa. Hier sei nur festgestellt, daß Ornstein in seinen Kompositionen eine wahre Katzenmusik zu Gehör brachte und auf dem Flügel durch allerhand unglaublich unkünstlerische Mittel einen Höllenlärm hervorrief, der alles Bisherige in den Schatten stellt. Gern wendet man sich von solchen Auswüchsen der wahren Kunst des Pianisten Howard Jones zu, der Bach, Beethoven und Brahms mit ehrlichem Empfinden vortrug. Egon Petri machte in einem erfolgreichen Konzert mit „Sechs Elegieen“ Busoni's bekannt. Ganz vortrefflich spielte er Chopin's „Trauermarsch“-Sonate. Frederick Lamond's hohe, reife Kunst ist bereits anlässlich eines Rezital in der Queens Hall gewürdigt worden. Von den Geigern erwähnen wir Albert Spalding, der eine Sonate Corelli's in D und Bachs Suite in E vortrug. Rimsky-Korssakow's „Fantaisie de Concert“ ist Virtuosenmusik. Den größten Enthusiasmus entfesselte Elena Gerhardt mit ihrem Liederkonzert, wobei Brahms, R. Strauß, Hugo Wolf, Tschairowsky und Rubinstein zu Worte kamen. Paula Hegner begleitete mit Geschmack, besonders in den Wolf-Liedern. Ein Sänger von wahren Gefühl und hohem Können ist der leider nur zu selten gehörte Plunket Greene, der neben Schubert, Schumann und Reger interessante Volkslieder aus Irland, England und Wales bescherte. Vortreffliches auf dem Gebiete heimischer, besonders schottischer Volkslieder leistete auch Miss Jean Mackinlay in ihrem Rezital am Little Theatre. Der Opernsänger Murray Davey machte auch im Konzertsaal in deutschen und französischen Liedern günstigen Eindruck.

L. Leonhard

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie in den früheren Tonkünstlerfestheften veröffentlichen wir auch diesmal die Porträts der bei der Essener Tagung vertretenen schaffenden Künstler sowie des Festdirigenten. Den Reigen eröffnen Volkmars Andreae und Rudolf Siegel, von denen Bühnenwerke zur Aufführung kommen. Ihnen schließen sich an: Siegmund von Hausegger, Gottfried Rüdinger, Ludwig Rottenberg, Hermann Unger; Alexander Jemnitz, Emil Mattiesen, Walter Schulthess, Erwin Lendvai; Walter Braunsfels, Julius Kopsch, Emile R. Blanchet, Theodor Huber-Andrach; Otto Naumann, Heinz Tiessen, Joseph Haas, Othmar Schoeck, Franz Schmidt. Den Schluß bildet der Festdirigent Hermann Abendroth.

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter:
Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107



L. Gerber, Zürich, phot.

VOLKMAR ANDRAE



W. v. Debschitz-Kunowski, München, phot.

RUDOLF SIEGEL

**ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN**

UorM





Ad. Baumann, München, phot.

SIEGMUND VON HAUSEGGER



Capell, Köln, phot.

HERMANN UNGER (Köln)



Oscar Pöckl, München, phot.

GOTTFRIED RÜDINGER



A. Marx, Frankfurt a. M., phot.

LUDWIG ROTTENBERG

**ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN**

Der 49.





A. Wertheim, Berlin, phot.

ALEXANDER JEMNITZ



C. Ruf, Zürich, phot.

WALTER SCHULTHESS



EMIL MATTIESEN



E. Diercksen, Berlin, phot.

ERWIN LENDVAI

ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

XIII



16



WALTER BRAUNFELS



Nitsche, Lausanne, phot.

EMILE R. BLANCHET



Mohrmann, Lübeck, phot.

JULIUS KOPSCH



Gehr. Freymann, Danzig, phot.

THEODOR HUBER-ANDERACH

ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

XIII



16



OTTO NAUMANN



Pieperhoff, Halle a. S., phot.

JOSEPH HAAS



H. Kosel, Wien, phot.

FRANZ SCHMIDT



Isig & Co., Zürich, phot.

OTHMAR SCHOECK



Hänse Herrmann, Berlin, phot.

HEINZ TIESSEN

ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN.



XIII

16



Hammerschlag, Düsseldorf, phot.

HERMANN ABENDROTH

ZUM 49. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS
IN ESSEN



Vorrede

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

RICHARD STRAUSS-HEFT No.2



HEFT 17 · ERSTES JUNI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

... Strauß ist für mich die einheitlichste Inkarnation des Kunstempfindens der Gegenwart überhaupt. Ein Künstlertypus, wie ihn selten eine Zeit als Abdruck ihres Wesens schärfer prägen konnte ...

Paul Bekker

INHALT DES 1. JUNI-HEFTES

RICHARD SPECHT: Richard Strauß. Glossen zu seinem Wesen und zu seinem Werk

FRANZ DUBITZKY: Richard Strauß' Kammermusik

MAX STEINITZER: Das Kapitel Weimar in Richard Strauß' Leben. I.

EMIL THILO: Richard Strauß als Chorkomponist

FELIX VOGT: Die Uraufführung der „Josephslegende“ von Richard Strauß in Paris

ERNST RYCHNOVSKY: Ein literarisches Denkmal für Richard Strauß

F. A. GEISSLER: Ernst von Schuch †

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträts von Richard Strauß: Photographie von Dührkoop; Jugendbilder; Franz und Richard Strauß; Photographieen aus dem Jahre 1908; Steinzeichnung nach dem Leben von Karl Bauer; Büste von Hugo Lederer; Pauline Strauß-De Ahna; Strauß' Arbeitszimmer in seiner Villa in Garmisch; Die Straußsche Villa in Garmisch; Zwei Partiturseiten aus „Elektra“ und „Rosenkavalier“; Porträt von Ernst von Schuch; Das Dresdener Hoftheater

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

RICHARD STRAUSS

GLOSSEN ZU SEINEM WESEN UND SEINEM WERK

VON RICHARD SPECHT IN WIEN

Jeder große Künstler ist, wenigstens solange er lebt, gleichsam in zwei Erscheinungen vorhanden. So wie er wahrhaft ist und daneben als der Popanz, den die Legende der Gegenwart aus ihm macht und der nur in den seltensten Fällen wirklich etwas mit dem Urbild, mit der realen Persönlichkeit gemein hat, die von einer geschäftigen und töricht neidvollen Mitwelt zu einer schon durch das bloße Dasein der Größe beschämten Inferiorität gemäßen Karikatur verzerrt wird. Bei wenigen schlimmer als bei Richard Strauß, von dessen Wesen selbst die vielen, die ihm zujubeln, geschweige denn die Gehässigkeit und der Mißverstand die rechte Ahnung haben. Menschlich nicht und künstlerisch erst recht nicht. Denn immer noch sehen die meisten in ihm hauptsächlich den großen Hexenmeister unserer Musik, den blendenden Techniker und Artisten, den „literarischen“ Musiker, der über sein Werk den Gesamttitel schreiben könnte: „Götzendämmerung, oder: wie man mit der Musik philosophiert.“ Wie unmittelbar, wie unspekulativ, ja wie naiv seine ganze Schaffensart ist, ahnen die wenigsten. Techniker und Artisten nämlich werden die Künstler so lange gescholten, als sich nur das formale und mechanische Element und nicht ihr eigentlicher Gedanke, ihr Wesensausdruck entschleiert hat. Und auch die „Literatur“ in der Produktion des Tonpoeten, der den „Macbeth“, den „Don Juan“, den „Zarathustra“, den „Don Quixote“ geschaffen hat, ist ein sonderliches Problem: die „Literatur“ nämlich, nach der hier einer greift, dem sie nur ein Anlaß, ein wesentlicher Stimmungsfaktor und psychischer Wegweiser ist und der gar keine literarische Musik im Sinne irgendwelcher Illustration macht. Auch keine „artistische“, wenn das Wort anders nichts besagt, als höchste Fertigkeit des Handwerks, auf Kuriositäten angewendet. Vielleicht, daß man sich zur Zeit der „Salome“ derart über Strauß täuschen durfte. Jetzt darf man es längst nicht mehr; darf es auch nicht bei jenen Werken, die in der Fülle ihrer Wagnisse, in der Kraft ihres Neuen, die sozusagen die musikalische Landkarte unserer Welt veränderten, weil fremde Kontinente dabei entdeckt wurden, vor allem aber: die in ihrem rein Stofflichen, in der hinreißenden und glanzvollen Gestaltung fremdartiger und aparter Phantasieen zu solcher Wertung verführen mochten. Kein Zweifel: man wird die Gleichnisse für Straußsche Musik kaum aus dem Landschaftlichen, aus Blumen, Mondschein und murmelnden Gewässern, aus der Romantik milder, heller Nächte holen dürfen; sondern aus allem Glühenden und Lodernden, und aus wundervollen, edlen Dingen dazu, aus köstlichen Juwelen, funkelnden Dolchen, schimmernden Bechern.

Und gewiß: er hat — vor allem in „Salome“ und „Elektra“ — Bezirke in Tönen erobert, die fast schon jenseits der Musik liegen. Bei alledem aber ist es ein Verkennen dieser Töne, wenn man nicht empfindet, wie einfach sie sind; wie das, was sie ausdrücken sollen, gar nicht einfacher, einleuchtender gesagt und überzeugender auf die wesentliche Linie gebracht werden konnte. Aber freilich dabei so unerhört „gekonnt“, daß die meisten es sich kaum vorstellen können, daß all diese Hexereien anders als mit kühlem Herzen und mit bedachtsamer Hand vollbracht werden mögen. Sie irren alle; und hier liegt der Grund zu allem Mißverstehen des Straußschen Wesens. „Die wahre Originalität gebiert sich selbst, ohne daß man darüber nachdenkt,“ hat Beethoven zu Schindler gesagt, der auch einer jener netten Menschen gewesen zu sein scheint, die sich den Künstler im Erobern seiner Eigenart nicht anders vorstellen können, als indem er spekuliert, wie er durch „Andersmachen“ verblüffen und die Mode von heute durch Verrenkung und Auf-den-Kopf-Stellen zu einer Mode von morgen umschaffen könne. Wer neuem Inhalt neuen Ausdruck geben will, ist immer noch verhöhnt und verdächtigt worden; man will immer wieder die Sprache des Ewig-Gestrigen hören. Die Gestalt des Possenliebhabers, der nur in falschen Zitaten spricht, oder die des Gelehrten, der die richtigen unerträglich anhäuft, wird schon längst nicht mehr auf der Bühne geduldet; nur in der Musik scheint man sie geradezu zu verlangen, und ihr Typus läuft in mehr Verkörperungen herum, als es dem lieb sein kann, dem an der Entwicklung der Kunst und der Ausscheidung des Überflüssigen gelegen ist. Strauß selber hat das in prachtvoll zornigen Worten in einem Brief an Friedrich von Hausegger ganz wunderbar ausgedrückt: „Wenn man mir vorwirft, ich schreibe zu kompliziert — zum Teufel! noch einfacher kann ich's nicht ausdrücken, und ich strebe nach möglichster Einfachheit; ein Streben nach Originalität gibt es bei einem wirklichen Künstler nicht. Was meine musikalische Ausdrucksweise oft überfeinert, rhythmisch zu subtil reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich ein Geschmack, der mir leicht als gewöhnlich, schon oft dagewesen und daher überflüssig, nochmals wiedergekaut zu werden, erscheinen läßt, das andern, nicht bloß Laien, als höchst modern und dem zwanzigsten Jahrhundert angehörig vorkommt.“ Es ist evident, daß dem Künstler selber all das, was die anderen sich erst zu eigen machen und wofür sie die herrliche Mühe des Umlernens auf sich nehmen müssen, vollkommen natürlich, unergrübelt und der einzig mögliche Ausdruck seiner inneren Welt ist. Es liegt in der Natur aller Kunst, daß die Rezeptiven dem Produktiven erst nachlaufen müssen. Aber die träge Borniertheit, die am liebsten im Gewohnten verharret, wird am rebellischsten, wenn man ihr zumutet, ihr bißchen graue Hirnsubstanz auf Perspektiven des „morgen“ einzustellen, und zieht es vor, den Künstler, der dieses „morgen“ in seinem Werk aufleuchten läßt, als

unehrlichen Spekulanten zu denunzieren. „Ich komme mir schon bald selber wie ein ganz schwerer Verbrecher vor,“ schreibt Strauß in edler Empörung an Arthur Seidl, nach der unerhörten Mißhandlung des „Guntram“, dieses in erlauchter Schönheit glühenden, von adeligstem Sinn erfüllten Werkes: „Ja, ja, alles verzeihen Einem die Leute eher, die frechste Lüge selbst, aber nur nicht, wenn man geschrieben hat, wie's Einem ums Herz war!“

Ich mache mir oft das Vergnügen, mir vorzustellen, was die „Nachwelt“, gar nicht die nach hundert oder zweihundert, sondern schon nach zwanzig Jahren, zu der Musik unserer Tage, vor allem aber zu uns sagen wird: zur Schiefheit all der Urteile, zu der Pöbelhaftigkeit der musikpolitischen Kämpfe, zu der Empfindungslosigkeit oder zu der Falschheit der Empfindung gegen das wahre Wesen der großen Meister unserer Zeit. (Von jenen ganz abgesehen, die des Jammers über unsere verruchte Epoche, über den Verfall der Musik, über das Ende der Kunst nicht genug haben können und die imstande sind, sich mit dem Gedanken abzufinden, daß die Entwicklung jemals stillstehen könne und nicht, sei es auch nach manchen Umwegen und Rückschlägen, zu neuen Zielen führen müsse: gleichviel ob zu solchen, die denen der klassischen Meister gleichwertig sind oder nicht, aber sicher zu jenen, die der Menschheit von heute gemäß und ihr notwendig sind. Die Verleumder unserer (und jeder) Zeit sind die unfruchtbarsten, hemmendsten und kläglichsten Gesellen; aber sie sind von vornherein bestraft, weil sie von dem herrlichsten Gefühl nichts wissen: von dem des Miterlebens, des Entzückens an dem unmittelbaren Schauspiel, das vom Dasein eines Großen den Gleichzeitigen gewährt wird, des wundervollen Beteiligtseins und Bereichertwerdens, das auch außerhalb seines Werkes liegt, im Betrachten und im mitglühenden Genießen seiner Kämpfe und Siege.) Aber ich fürchte sehr, wir werden von denen, die nach uns kommen, sehr ausgelacht werden. Weil so wenig Empfindung dafür da war, daß unsere Zeit nach Ibsens und Tolstoi's Tod drei Künstler allerhöchsten repräsentierenden Rangs hatte: Rodin, Strauß und Mahler. Weil sich Pfitzners inniger Verträumtheit so wenige Arme der Liebe entgegengestreckt haben. Weil es möglich war, die Linie, die von Beethoven zu Mahler führt, ebenso zu verkennen wie jene, die von Mozart zu Strauß geht. Weil — um alles andere auszuschalten und einzig beim Problem „Strauß“ zu bleiben — von so wenigen erkannt worden ist, daß in Richard Strauß einer erschienen war, der — zunächst gleichviel in welchem Sinn — der Musik unserer Generation und damit auch unserem Leben ein anderes Gepräge gegeben hat: ein neues Tempo, energiesteigernde Möglichkeiten, die beglückenden Delirien einer neuen, lebenserhöhenden Bravour; man glaubt, dünnere, reinere Luft zu atmen, in der der Pulsschlag rascher geht und alle Sinne Flügel zu bekommen scheinen, empfindlicher und

genußfähiger zu werden, wenn man die Straußschen Klänge hört, in denen explosiv antreibende, souverän gebändigte Kräfte wie die eines untadelig funktionierenden Flugzeugmotors tätig zu sein scheinen, wundervoll ineinandergreifend, ohne Vergeudung, in notwendiger gegenseitiger Beziehung, schlank und sicher — dabei aber eine über all dies prachtvolle Energienspiel herrschende klare und glänzende Geistigkeit, eine Lust an Wagnissen, die nie zum zweitenmal an das gleiche Tor pocht, eine aufsprengende, keiner Gefahren achtende Erobererfreude, deren scheinbare Willkür nur durch eine herrliche innere Gesetzmäßigkeit aus der Sphäre des bloßen Experiments in die des lebendig gewachsenen Kunstwerkes gerückt wird. Denn dies ist es vor allem, was eine spätere Zeit an der Straußschen Mitwelt unbegreiflich finden mag: daß diese leuchtend klaren, in stählerner, schlanker Logik und Zucht gefügten Werke ihr maßlos verworren, rätselhaft, ja abstrus erschienen sind; daß man seine organisch aufbauende, alles zur Einheit verklammernde Einfachheit jemals als unsinnig kompliziert, und daß man ihn dort einfach finden konnte, wo gerade seine höchste Subtilität waltet, die ruhig atmende Leichtigkeit, die unter der anmutvoll stilisierten Oberfläche einer in präziöser Innigkeit archaisierenden Melodik die kompliziertesten Probleme seiner reifen Meisterschaft verbirgt. Hört man heute den „Don Quixote“, das „Heldenleben“ oder gar den vor Zeiten als geheimnisvolles Monstrum angestaunten „Zarathustra“, so begreift man es nicht, wo die Menschen von damals ihre Ohren und Herzen hatten, kann es angesichts und angehört dieser thematischen Fülle und Greifbarkeit, dieser stolzen, schlankgegliederten Architektur, dieses Reichtums an Gesang und an plastischer Darstellungsmacht und der lichtvoll offenbaren Herrschaft von Gesetz und Regel über den Bau des Ganzen und die sinnvollen Zusammenhänge jeder Taktgruppe nicht verstehen, wie man jemals anders hören und empfinden, wie man dieses aus heftigstem inneren Antrieb stürmende Musizieren, dieses Singen und Klingen, dieses zielsichere frohe Hinschreiten auf neuen Wegen jemals verkennen und als die Ausgeburt eines originalitätssüchtigen Hirns oder als die Spekulation eines Sensationslüsternen verleumden durfte. Je öfter man die Straußschen Werke empfängt, desto transparenter werden sie, verlieren alle Schrecken — sogar die „Elektra“ in ihrer düster furchtbaren Größe spricht in grandiosen Stimmen erzener Melodik, wo die Meisten früher bloß zusammenhanglose, aus tosenden Mißklängen geballte Tonkaskaden zu vernehmen meinten; man hat zuerst nur die Geste, nur die betörende Brillanz der Attitüde, aber erst später diese Tonsprache selber verstanden, die so durchaus die von heute ist, alles Ewiggestrige verschmähte und doch lückenlos an die natürliche Entwicklung der Dinge anknüpfte, und nur Manche lernten diese Tonsprache als den höchsten, stärksten, lebenszugewandten Ausdruck unseres Selbst und unserer Zeit lieben, im

Gegensatz zu Mahlers lebensabgewandter, himmelssuchender Musik, die uns der diesseitigen Welt entrückt, während uns die Straußsche erst recht hineinführt, alle Kräfte, alle Lebensfreude erhöhend. — —

Der Weg, den er gegangen ist, von den Elektrachören, die der Gymnasiast — vorahnend — zu der Sophokleischen Tragödie schrieb und von der heiligen Brahmsweis der Jünglingszeit an über die unheilige Straußweis seiner Mannheit bis zu den zartglühenden Lieblichkeiten der „Ariadne“ und bis zur „Deutschen Motette“, diesem gotisch aufgetürmten, in seiner altmeisterlich treuen Vollendung an Bach hinanreichenden, unsäglich mildergreifenden Abendlied — dieser Weg ist herrlich und einer der schönsten, den ein deutscher Künstler je durchmessen hat. Es ist der Weg eines niemals ablassenden Eroberers, eines niemals Verzichtenden und Beschwichtigten; aber eines Marathonläufers, der ihn geschmeidig, ohne Keuchen, ohne Athletenprahlerei, in sinnvollem Aufsparen der letzten Kraft und doch in entscheidendem Einsatz aller Energien eines angespannten Willens siegreich und leichten Fußes zurücklegt. Das schönste Schauspiel für den, der mit Genuß und Bewußtsein Zeitgenosse zu sein versteht: mit anzusehen, wie — um ein Wort Seidls anzuwenden — aus dem Epigonen ein Progone wird; wie einer, vom guten Musikantenhandwerk kommend und alles Technische mit Souveränität meisternd, in dem wunderbaren Gefühl des Spiels der sich regenden eigenen Kräfte zuerst im Ausdruck des Ererbten bleibt, den Zauber der Form sehr stark empfindet, mit Geist und Geschmack, ohne sein Originäres altklug vorlaut werden zu lassen, und mit einer gewissen kühlen Anmut in der Bändigung des Kammersatzes seine Lust hat — darin ein wenig an den jungen Mendelssohn erinnernd — aber auch hier (besonders in der Geigensonate und dem Klavierquartett, aber auch in manchem Lied) seinen ganz sonderlichen Mutwillen, seine Freude an ziervoller Drastik und witzig funkelndem Charme verratend. Bis die heftige Hand Alexander Ritters den Vorhang vor den Augen des Jünglings wegreißt, der im Verkehr mit Hans von Bülow ganz in die Brahmsatmosphäre verstrickt war — wenn es auch immer wieder in den Werken jener Zeit scheinen will, als lehnte sich in seinem Unbewußtsein irgendein trotziges Neinsagen verführerisch auf — und bis ihn diese Hand aus der Werkstatt hinaus ins Leben und Erleben weist. Die italienische Phantasie entsteht; keine Naturschilderung in Tönen oder gar — wie ein besonders Geistreicher es nannte — ein musikalischer Bädeler, sondern der Ausdruck der durch diese Natur geweckten Empfindungen, der Stimmung in und um ihn und freilich im letzten Satz ein keck turbulentes Tonbild, in dessen Stimmen das lärmende und frohe Volksleben in Neapel aufzuklingen scheint. Aber hier schon ist er sich seines spezifischen Musikertums bewußt, das alles ablehnt, was sich nicht in Klängen oder Formen vollkommen wie in keiner anderen Kunst ausdrücken

läßt, aber das seinen Sinn weder in Arabesken noch in „pikanten Tonmalereien“ zu finden vermag und einzig in einem erlebten oder erschauten Inhalt. „Ausdruck ist unsere Kunst“, hat er um jene Zeit geschrieben, „und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Gehalt mitzuteilen hat — natürlich einen, der sich eben nur in Tönen wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten läßt, ist für mich eben — alles andere als Musik.“ Das gilt von jeder echten und großen Tonschöpfung, und wie es gemeint ist, sagen andere Briefworte, die Strauß einmal an einen seiner allzu abstrakt ausdeutenden Kommentatoren gerichtet hat und in denen er ihn festzuhalten bat, daß er „ganz und gar Musiker und immer wieder Musiker sei, für den alle ‚Programme‘ nur Anregung zu neuen Formen sind und nicht mehr.“ Gerade in dieser Vereinigung liegt — neben allen spezifischen Qualitäten des Meisters, neben seinem herrlichen Elan, seinem Willen zum Neuen und Ungewissen, seiner blendenden Verve und Bravour, seinen kühnen Wagnissen — einer der stärksten Reize seiner Musik, die in sich vollkommen und als Tonkunst im formenbildnerischen und jedem anderen Meistersinn ohne „Nebenbedeutung“ empfangen und genossen werden kann, aber in der doch ein „Mehr“ lebendig ist, ein Inhalt, der sich in Natur und Seele ereignet hat oder in einem Dichterwerk erlebt worden ist, und der sich hier in höchster geistiger Kraft und mit zwingender Folgerichtigkeit widerspiegelt. So sind gleich die nächsten großen symphonischen Werke des Meisters, die den erlesenen Gehalt eines wundervollen Lebens umschreiben: der gleich bösen Schicksalen finster und klirrend hinwandelnde, in brütender Wucht und Knappheit gefügte „Macbeth“, das gute Gelächter und der hell ausgelassene Übermut des „Till Eulenspiegel“, der genialsten Humoreske im Bereich der ganzen Musik in ihrer Respektlosigkeit, ihrem entzückenden Sagenton, ihren thematischen Streichen und Abenteuern, vor allem aber in der erlauchten Meisterschaft, an die das Entsetzen der Zünftigen nicht heran kann und in der in unerhörter Vollendung gestalteten Rondoform, die das Wesen der dichterischen Erscheinung in der Wiederkehr all der Schalkstücke so zwingend ausdrückt, wie es die Variationenform (und zumal die doppelte mit dem Ritterthema und dem des Sancho) in dem schmerzlich ironischen, mit fabelhafter Anschaulichkeit durchgebildeten, vor allem aber in dem Hauch wehmutvoller Verklärung, der über diesen symphonischen Wahnmonologen liegt, so wunderschönen „Don Quixote“ tut. Der „Don Juan“, dieses glanzvoll verführerische Stück, dessen erotisch-flackernde Themen einen Gestaltenreichtum sondergleichen vor die geistige Arena zaubern und in dessen in höchster Inspiration empfangenem, wie auf goldgepanzertem Zelter einhersprengendem Hörnermotiv die Don Juan-Gestalt packender, glaubhafter und hinreißender vor jedes Auge tritt, als in all ihren dichterischen Verkörperungen; der „Zarathustra“, ganz aus

Naturmotiven emporwachsend, mit einer kaum jemals vorher erlebten geistigen Logik und Furchtlosigkeit des rein musikalischen Gedankenprozesses, bis in den seltsam zwiespältigen, im Gegenklang zweier Tonarten gleich einem trostlosen Ignorabimus verhallenden Schluß hinein — welch eine grandios aufgebaute Welt der Einsamkeit, welches orgiastische Glühen, und vor allem: welche leidenschaftlich hervorbrechende, trunken lodernde Melodik, die alles kleine, alltägliche, akademische spottend, tanzend, wirbelnd, singend über den Haufen rennt, um schließlich doch ins Leere zu verstieben. Von den phantastischen Klangträumen gar nicht zu reden, den oft zuerst gar nicht zu „erklärenden“, nicht bloß aus der horizontalen Stimmführung resultierenden harmonischen Akzidenzien, den durch scheinbare, zu keinem Zielton führende Durchgangsnoten und doppelte und dreifache unaufgelöste Vorhalte eintretenden Dissonanzen, die anfangs so jäh erschrecken und jetzt in ihrer inneren Notwendigkeit und ihrem alles eher als aus „schlechten Nerven“ kommenden Reiz nicht mehr als spielerische und verblüffen-sollende Willkür mißverstanden, sondern in ihrer tapferen Entdeckerlust richtiger empfunden werden. All diese vor nichts zurückscheuenden, auf zaghafte Ohren unbedachte, rücksichtslos in dem aufrichtigen Zwang des künstlerischen Gebots erkämpften, harmonischen, instrumentalen, orchestrophonen und formalen Problemlösungen — die nie auf dem Wege des Grübelns, immer nur auf dem der frischesten und unbefangenen, dem eigenen Gesetz vertrauenden Intuition erreicht worden sind und immer unterwegs angetroffen, niemals von vornherein gleichsam als Pensum neu zu erreichender „Originalität“ vorsätzlich aufgestellt wurden — all diese mutigen Beispiele einer neuen Tabulatur sind deshalb so entscheidend, und sind nach der ersten Bestürzung auch deshalb so bald in ihrem lebendigen Blühen, ihrer Wurzelechtheit und ihrer Gesetzmäßigkeit erfüllt worden, weil sie nicht Ergebnisse der Laune oder der Spekulation sind, sondern die notwendige Folge einer Entwicklung; und vor allem, weil sie durch überlegenes Können fundiert sind und sich dadurch von allen Zufallsergebnissen, den geflissentlichen Unsinnigkeiten und allen unkontrollierbaren Verrenkungen unterscheiden, die für die letzte Phase der impressionistischen und futuristischen Musik bezeichnend sind. Man hat niemals von ihm sagen können „den Stümpfern öffnet Strauß ein Loch“; seine Wagnisse sind nur dadurch überwältigend und lebensfähig, weil sie auf dem festen Grund erlauchter technischer Meisterschaft stehen und weil ihrer Bravour nichts vom Handwerk fremd geblieben ist. Und nochmals: weil sie durch den geistigen und musikalischen Inhalt jeder Schöpfung bedingt sind, weil sie sich von selbst einstellen, einzig durch den blitzenden Elan, die weißglühende Phantasie des Tondichters gerufen, nicht durch kühle, geflissentliche Berechnung, die auf irgendein *épatement* ausgeht oder die die Musik mit mathematischen Gleichungen verwechselt.

Bis zum „Zarathustra“ ist Strauß gleichsam im Kostüm gegangen. Von da ab sagt er sich selber aus. Jede Musik — vielleicht mit Ausnahme mancher dramatischen — hat nur einen Helden: den Tondichter selber, seine Seele, sein Empfinden und Erleben. Bis dahin hat Strauß die Maske seiner symphonischen Gestalten vorgenommen (im „Guntram“ und in der „Feuersnot“ auch die seiner dramatischen) und hat sein Wesen in ihrer Verkleidung ausgedrückt. Im „Heldenleben“, diesem geharnischt einherschreitenden, trotzig aufgereckten, tosend wilde Schlachten schlagenden und schließlich doch in den schmerzlich versonnenen, meditativ entsagenden, von Liebe und Schwermut überglänzten Klängen milder Ent-rückung ausklingenden symphonischen Epos (dessen Schluß die erhöhte, von reiferen Menschlichkeiten beladene Stimmung des nach schwerer Krankheit von ihm losgelösten, von stillen Zwiesprachen mit dem Tod erzählenden Jünglingswerks „Tod und Verklärung“ wiederbringt, wenn auch wehvoller und weltabgewandter), kommt er zum ersten Male unverhüllt als Gestalter des eigenen stolzen Ich. Und in der „Symphonia Domestica“, diesem süß empfindungsvollen, heiteren Idyll, in dem seine ganze schalkhafte Herzlichkeit laut wird, der freudig-stille Friede seines Inneren, sein zartes, immer gern verhaltenes Gefühl (in dem unsäglich innigen, von anmutvollstem Glück überstrahlten Adagio, dieser köstlichsten Liebesstunde in Tönen), aber auch sein fester, sicher in sich ruhender mannhafter Humor, der in der gottvollen Schlußfuge und ihrer zum Küssen übermütigen Polyphonie lustig zankender, liebevoll scheltender Stimmen liebenswert wie nur selten zuvor losbricht — in diesem fleckenlosen Meisterwerke, das schon in der Einheit seines Baues, der thematischen Beziehung und Geschlossenheit, der motivischen Entwicklung und dem golden überschimmerten Instrumentalkolorit eine wahre Wunderschöpfung ist, hat er seine Menschlichkeit, sein Heimgefühl, seine in listiger Neckerei oft versteckte tiefe Zärtlichkeit für Weib und Kind, die weihevollte Zufriedenheit eines Geborgenen, der es nicht lassen kann, auch sein Teuerstes ironisch-parodistisch zu zausen, mit einem Wort: die Urempfindungen des Mannes in wunderschöner, gleichmaßvoller Milde zu seinem edelsten Werk gestaltet. Auch hier, wie in allen seinen Tondichtungen, ist er (auch im autobiographischen Sinne) mehr Erzähler als Bekenner. (Auch hier im Gegensatz zu Mahler.) Er stellt sein gutes und schlimmes Schicksal dar; weniger sein inneres Erleben und Erleiden. Trotzdem: wer die „Domestica“ wirklich kennt und ganz in sein Gefühl aufgenommen hat, dem wird auch ihr Meister kein Fremder mehr sein können, und er wird vielleicht mehr von ihm wissen als manche, die täglich mit ihm Skat spielen dürfen. — —

Vom Werk auf den Künstler zu schließen, mag manchmal bedenklich sein; dort besonders, wo die Phantasie mitschöpferisch ist und die Sehnsucht zur Erfüllung bringt, was die Wirklichkeit verweigert. Aber der

Schluß vom Künstler auf das Werk wird immer zutreffen müssen, wo es sich um wahrhafte und um „gewordene“, nicht um gemachte Kunst handeln kann. Der Künstler wird immer in seiner Schöpfung zu finden und wird doch reicher und stärker sein, als jedes seiner Werke, und wo dies nicht zutrifft, wird man selten mit dem Verdacht Unrecht tun, daß hier kein Schaffen aus Fülle, sondern eines aus dem Mangel, aus dem Verlangen nach Fülle da ist. Bei Strauß aber trifft es zu; wenn es auch zunächst nicht leicht sein mag, die seltsamen Kontraste zu erklären, die zwischen seinem ruhig ins Leben blickenden, festen, gelassenen, keiner Niedertracht, aber auch keinem Triumph gegenüber seine heitere Sicherheit verlierenden Wesen und der furiosen Schleuderkraft, der grauenvollen Extase, der rasenden Torpedogewalt mancher seiner Werke zu walten scheinen. Aber eben doch nur scheinen. Vor allem, weil der Mensch Strauß sich mit ebensolcher Energie in der Hand hat wie seine Musik. Ebenso wie er sein Orchester zu furchtbarem Tumult aufpeitscht, es hinschießen läßt und rechtzeitig wieder einhält und bündigt, wie er die entsetzenvollsten Laute seiner Gestalten plötzlich zu zitternd schwärmerischem Gesang wandelt, so meistert er auch sich selbst; und nur jene, die ihn in Momenten der Abspannung und Überspannung, nach der Leitung eines begeisternden Werkes, nach einer seiner Erstaufführungen oder unter dem heftigen Eindruck irgend einer lebensinhaltvollen Überraschung gesehen haben, wissen von dem Sturm seiner Begeisterung, seinem derben Zorn, seinen jäh in Extremen brennenden Stimmungen — von allem Unband und Dämon in ihm, der für gewöhnlich hinter dem Visier seiner heiteren Bestimmtheit und Stetigkeit verborgen bleibt; ebenso wie die wenigsten von seiner anteilvollen Wärme für alle junge Begabung, von seiner kindlichen Lustigkeit, von der unbedingten, männlichen Zuverlässigkeit und Aufrichtigkeit seines geraden und unverschnörkelten Wesens, von der kritischen Schärfe dem eigenen Schaffen gegenüber, aber auch von der stolzen Würde seines Selbstbewußtseins wissen — lauter Dinge, die in solch drastischem und verblüffendem Widerspruch zu dem „Spekulanten“, dem „Egoisten“, dem „nüchternen Rechner“, dem „praktischen“ Strauß stehen — dem Zerrbild, das von feindseliger Geschäftigkeit immer noch ins Bewußtsein der Gegenwart eingezeichnet wird und das jeden, der von Strauß wirklich weiß, mit einem Ekel erfüllen muß, für den das verächtlichste Wort noch allzu zahm ist. Der „praktische“ Strauß vor allem: der Tondichter, der in jedem Werk derart seine Phantasie walten läßt, daß er Schwierigkeiten der Ausführung häuft, die zunächst unüberwindlich scheinen und die Interpretation seiner Musik lange Zeit gehemmt haben; der niemals eine Konzession gemacht oder auch nur durch eine Wiederholung des Gleichen eine Erleichterung des Verständnisses ermöglicht hat; der nach der „Salome“, wenn er geschäftsklug gewesen wäre, eine leicht hinschwebende Spieloper hätte machen

müssen — wie es sein hell sichtender Verstand ihm auch riet — und der den blutigen, zerfleischenden, schaudervollen Schrecknissen der Elektrawelt verfiel, um sich dafür gleich als Pächter der Hysterie beschimpfen zu lassen; der ein Werk schafft, um dem Freunde Reinhardt zu danken — und es wird die „Ariadne“ daraus: die alle Aufführung erschwerende Verbindung von Schauspiel und Oper, die neben allerhöchsten Protagonisten der Darstellung und des Gesanges ganz nebenbei auch 36 allerhöchster Instrumentalkünstler zur Bewältigung des gleich einem Edelsteinschatz flimmernden, von Juwelierhand zum Geschmeide gefügten Orchesterparts bedarf und dem Sänger, dem Maler, dem Dirigenten neue Probleme ohne Zahl bietet (wie jedes neue Straußsche Werk übrigens; auch hierin ist er ein Erwecker aus aller Erstarrung und ein Erhöher der technischen Möglichkeiten). Dieser Tondichter ist so wenig „praktisch“ als der Mann selber, der sich niemals um „Beziehungen“ schert, den Einflußreichen in ungeschminkter, ja oft grober Aufrichtigkeit die Wahrheit sagt, die „herrschenden Parteien“ brüskiert, den Philister aufreizt (der ihm trotzdem in Scharen nachläuft), der jeder Begabung, also der „Konkurrenz“, allezeit ein Helfer war — Pfitzner, Hausegger, Schillings, Fried, Bittner, Reznicek, Bischoff, Brecher und viele andere wissen davon zu erzählen —, der nie eine Zusage macht, die er nicht einzulösen vermag, aber dessen Wort auch mit unverbrüchlicher Zuverlässigkeit feststeht; der für die soziale Würde des Standes — und wahrlich nicht für seine eigene Person, für die es nicht vonnöten war — mit aller Spannkraft seines Temperaments kämpfte und Hiebe austeilte, und der sich nicht scheut — die Parsifalvorlage im Deutschen Reichstage war jüngst so ein Fall —, für ideelle Dinge all den Machthabern des Materiellen ins Gesicht zu schlagen. Wie er von den Pflichten des Gleichstrebenden denkt, hat er bei Mahler bewiesen, für dessen Schaffen er sich als erster eingesetzt und bis heute nachdrücklichst betätigt hat. Mahler selbst hat das mit lebhaftester Dankbarkeit empfunden und in den schönen Worten, die er darüber an Arthur Seidl schrieb, und in denen er nebenbei sein künstlerisches Verhältnis zu Strauß in eine scharfe Formel faßt, ist nichts von der Unduldsamkeit gewisser Anhänger zu spüren, die vermeinen, Strauß ablehnen zu müssen, wenn sie Mahler lieben (und umgekehrt), ebenso wie es noch immer solche gibt, die es für unvereinbar halten, Brahms zu verehren und in Richard Wagner ihr höchstes Kunsterlebnis zu empfinden. Was ungefähr ebenso klug und richtig ist, als wenn ein Astronom es ablehnen wollte, den Saturn zu betrachten, weil der Jupiter in anderen Bahnen kreist. Mahler selbst dachte anders.

„Sie können sich nicht denken“, schreibt er, „welche Seelenangst mich oft gepackt, wenn ich so Partitur nach Partitur in meine Lade gelegt, ohne daß jemand (trotz krampfhafter Anstrengungen meinerseits) von meinem Schaffen Notiz genommen hätte. Ich werde dies Strauß nie vergessen, daß er in wahrhaft hochherziger Weise den Anlaß dazu gegeben. Mich als seinen ‚Konkurrenten‘ zu betrachten, wird mir

allerdings niemand zumuten dürfen (wie das leider jetzt so oft geschieht). Ich wiederhole Ihnen, daß ich zwei solche Leute nicht als ‚Subtraktionsexempel‘ ansehen kann. Abgesehen davon, daß ich wohl mit meinen Werken als Monstrum dastehen würde, wenn nicht die Straußschen Erfolge mir die Bahn geöffnet, sehe ich es als meine größte Freude an, daß ich unter meinen Zeitgenossen einen solchen Mitkämpfer und Mitschaffer gefunden. Schopenhauer gebraucht irgendwo das Bild zweier Bergleute, die von entgegengesetzten Seiten in einen Schacht hineingraben und sich dann auf ihren unterirdischen Wegen begegnen. So kommt mir mein Verhältnis zu Strauß treffend gezeichnet vor . . .“

Seltsam genug, daß trotz mannigfacher Triumphe des Symphonikers, die neben dem prunkvollen Lodern seiner Tonsprache, seiner wie unter südlicher Sonne gereiften Melodik, dem zwingend Kühnen seiner harmonischen Entdeckungen nicht zuletzt in der knappen Prägnanz, der unredseligen Konzentration dieser einsätzigen Gebilde begründet waren — daß trotz dieser Triumphe die ganz großen Erfolge des Meisters erst dem Dramatiker zuteil wurden. Seltsam, weil vielleicht, so ketzerisch sie klingen mag, die Frage aufgeworfen werden darf, ob Strauß eigentlich ein spezifischer Dramatiker ist. Im Widerspiegeln seelischer Zustände, im Klangwerdenlassen jedes Vorgangs, in den Leitsymbolen für alle kosmischen, aber auch für alle real tönenden Ereignisse ist er es gewiß. Sieht man ihn aber einmal am Pult und wird gewahr, wie er das dramatische Wort mit seinem flirrenden, funkelnden, jubelnden, stöhnenden, jagenden, siedenden Orchester verschüttet, oder betrachtet man, wie er in „Ariadne“ die Enge der Szene durch sein musikalisches Strömen ausweitet und oft gar sprengt, so wird jene Frage nicht mit Unrecht laut. Ihm liegt nicht daran, wie Wagner, die Ethik des Mythos, die Mystik des Lebens, große Beispiele der Menschheit, erschütternde Bruderschicksale zu gestalten und in Tönen zu durchleuchten. Ihm liegt nur daran, Anlässe für Musik zu haben; gleichviel welcher Art. Er reagiert auf alles mit Musik; kann gar nicht anders reagieren — wenn es auch Stellen in seinem Werk gibt, die mit Musik fast schon nichts mehr zu schaffen haben, in denen verstörte Träume, ächzende Begierden, die Laute grauenvoller Wünsche zu Tönen geworden sind, die jenseits von Tonkunst sind, intensivster Ausdruck an sich, durch Mittel des Klanges, fremdartige, glitzernde, brünstige Tonmischungen, disparate, zusammengeballte Tonarten, fauchende, dampfende, kreischende Orchesterlaute in qualvollen Harmonieen. Die Klytemnästraszene in der „Elektra“ ist der blendendste Geniestreich dieser Art in der Tonvorstellung blutrünstiger Albträume, magisch klirrender Steine, schattenhafter Schlachtopferzüge, der kranken, angstverwüsteten Grausamkeit eines verfaulenden Gewissens — Dinge, die mit Musik nichts gemein haben und die doch in Töne eingefangen worden sind, wie sie nicht vorgeahnt und nicht nachgeahmt werden können, und wie sie nur einmal der klangvisionären Stunde

entspringen. Freilich: neben allem schauerlichen der Empfindung, neben der großartigen Evidenz dieser gar nicht anders möglichen, in ihrer wahnwitzigen Majestät unwiderleglichen Laute waltet hier auch eine Virtuosität sonderlichster Art: die Fähigkeit klanglicher Illustration, der Übertragung aller akustischen Vorgänge in Musik. Auch hier symbolisch, und mit entscheidender Gewalt der Vorstellungskraft dazu: ein splitterndes Beil, das Pfeifen der Geißelhiebe, bellende Hunde verursachen tatsächlich ganz andere Geräusche, als sie die betreffenden Elektromotive wiedergeben, und trotzdem hat jede dieser scharfumrissenen Klangminiaturen eine absolut suggestive Kraft, die jeden anderen Vorstellungskomplex ausschaltet und den gewollten mit bedingungsloser Sicherheit einhämmert. Strauß selbst soll sich — so erzählt Albert Gutmann in seinen anekdotisch sehr fesselnden und amüsanten Künstlererinnerungen — über diese Fähigkeit mit merkwürdigem Nachdruck ausgesprochen haben: „Ich sehe das Ausdrucksvermögen für äußere Vorgänge als den höchsten Triumph der musikalischen Technik an“ — eines jener Paradoxie des Augenblicks, deren innere Wahrheit durch die extreme Formulierung verschoben wird: denn so groß gerade bei einem Meister seiner Art die Lust sein mag, die Virtuosität frappanter klanglicher Darstellung bis zu verwegenster Akrobatik zu treiben, nur um die Freude an der eigenen Technik und am Unbegrenzten des Könnens zu spüren, so wenig wird man ihm zumuten dürfen, die akustische Wiedergabe von Tellergeklapper, Motorengesurre, Papiergeraschel oder irgendwelchen anderen Geräuschen des Alltags als künstlerisches Ziel und nicht bloß als Kraftprobe des Handgelenks zu empfinden. Bei alledem hat ihn diese Lust oft zu einer illustrativen Detailistik geführt, die manchmal ablenkend und sogar oft kleinlich wirkte, und die ein Argument gegen den eigentlichen Dramatiker sein könnte, dessen Fuß (nach Hebbels Wort) wie über glühendes Eisen laufen und der sich nicht bei solchen — an sich wahrhaft verblüffenden — kleinen Realismen aufhalten soll. Andererseits ist es aber offenbar diese ungeheuer gesteigerte, zu Klangkomplexen von unbezweifelbarer Eindeutigkeit, Prägnanz und Gegenständlichkeit führende Fähigkeit, die den Hauptanteil an der Straußschen Farbengebung im Instrumentalen hat, an den Delikatessen ihres Perlmutterglanzes, an den blutroten Hysterien, der totenfahlen Brunst und an dem schwarzen, kochenden, brodelnden Hexenkesselgetön des „Salome“-Orchesters, aber auch an den köstlich filtrierte Stimmungssensenzen der Lieder, die vielleicht gerade dort, wo sie melodisch allzu leutselig entgegenkommen mögen, im Auf-fangen und Widerspiegeln der poetischen Atmosphäre die höchsten Beispiele emotiver und bildhafter Tonsymbolik geben. Bezeichnend übrigens, daß Strauß in seinen letzten Werken fast ganz auf diese kleinmalerischen Remarques verzichtet: in der „Ariadne“ ist nichts von ihnen, im „Rosenkavalier“ nur sehr wenig und nur an ein paar geflissentlich drastischen

Stellen zu spüren: der Musiker in Strauß ist ganz frei geworden, läßt, unbekümmert um das bloß „interessante“, sein inneres Singen und Klingen hinströmen, achtlos gegen alles, was nicht einfach „schön musizieren“ heißt. Und seltsam: in dieser scheinbaren Einfachheit, in der auf breiten Fittichen hinziehenden Melodik ist alles Neue, all die glanzvolle Beute seiner harmonischen Feldzüge, sein Tempo, sein Brennen und Lodern, sein innerer Tumult zu spüren, wunderbar reif und gebändigt, und vielleicht ist so erst seine Eroberung vollkommen. Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten in der Folge seiner Dramen, und es wird noch klarer als zuvor, was man ihm zu danken hat (nicht nur die Tondichter seiner Zeit, die alle, wohin und auf welch eigenen Wegen sie gehen mögen, von ihm, seinen Anregungen, seinem Beispiel und seinen Besitzergreifungen leben; und nicht nur die reproduzierenden Musiker, denen er neue Ziele gewiesen und die er durch seine Anforderungen zu neuem Stil, neuen technischen und Ausdrucksmöglichkeiten geführt hat). Ich weiß noch nicht, ob Straußsche Musik besser macht; aber stärker macht sie, beschwingt zu kraftvollerer Lust am Leben und Lust am Lachen, befreit vom Alltag, macht unverwundbar gegen die Tücken der Dummheit und Niedrigkeit, ist ganz die Musik, die Nietzsche in der des Peter Gast zu hören glaubte: die Musik der leichten Füße, der erhöhten Gesundheit, eine *gaya scienza* in Tönen, bei deren Erklängen man körperlich leicht und froh zu werden glaubt und eine Bekräftigung des eigenen Daseinssinnes findet.

Von den sechs Tondramen, die Strauß geschaffen hat, ist das erste, der „Guntram“, in seiner edlen Geistigkeit, dem erlauchten Ernst seiner Tonsprache, der großartigen Ethik der Gesinnung noch immer das unverstandenste. Es wird einmal zu den schmachvollen Unbegreiflichkeiten unserer Zeit gezählt werden, daß sie sich diesem Werk so ganz verschlossen hat, das trotz dramatischer Mängel und trotzdem Strauß hier noch nicht ganz den einzig ihm eigenen Ausdruck, die gesteigerte, natürlich beschwingte Sprechmelodie des Dialogs, das fluoreszierende, nervös schillernde, erregte Orchester gefunden hat, doch sein Wesen ganz ausspricht; vielleicht sogar stärker und eindeutiger als ein anderes seiner Werke, schon weil er hier sein eigener Dichter war. Der „Guntram“ bedeutet sein „abreagieren“ von Wagner und gleichzeitig eine Absage an jede starre Doktrin, ein Bekennen zum eigenen Gefühl und Gesetz und ein Ablehnen alles Gehorsams und aller Rechenschaft nach außen hin. (Das hat ihm Alexander Ritter nie verzeihen können, der diese Verherrlichung des Künstlers, der sich einzig auf eigene Verantwortung und nicht auf die Gebote eines Bundes stellt, als Abfall vom Wagnertum empfunden hat: ganz falsch, was des Meisters Gesinnung angeht und auch künstlerisch nur im Sinne des Sich-selber-gefunden-Habens und der

schöpferischen Selbstbestimmung zu verstehen.) Wenn dieses Drama nicht in voller Lebendigkeit wirkt, so ist es nur deshalb, weil der Dichter in Strauß noch zu abstrakt, zu lyrisch-didaktisch war; weil er seine Menschen zu sehr im Reden, zu wenig in unmittelbarem Geschehen zeichnet, und dadurch allzu blasse, schematische Gestalten geschaffen hat, denen man mit Anteil gerne lauscht, ohne mit ihnen zu leben. Die Musik aber ist von einer Reinheit, einem Adel und einer Inspiration, die vielleicht nur dadurch nicht sofort zu allen gesprochen hat, weil es mit Wagnerscher Geste geschieht. Hier ist vielleicht der einzige Seitensprung ins Chroma, den Strauß versucht hat, aber einer, der den Diatoniker in ihm erst ganz befestigt. Von da ab läßt er die feinsten Valeurs der Tonalität schimmern und über sie hinweg all die reizvoll dissonierenden fremden Tonarten hinstäuben, wie das Spritzen und Schlagen eines Wasserfalls, der in seinem grünlichweißen, von Regenbogenfunken durchblitzten Schäumen über die ruhende Steinmasse stäubt. Hier aber herrscht noch alle Tonverwandtschaft; die breite Ruhe der melodischen Kontur hat nichts von der oszillierenden, flimmernden Nervosität des späteren Dialogs, und großartige, flächig gegliederte Stücke wie die beiden Orchestervorspiele, der ernst verklarte Friedensgesang, der von wehmütvoll mannhafter Resignation getragene Ges-dur Schlußgesang führen in die schönsten Gegenden des Straußschen Schaffens. Seine unbekümmerte Ehrlichkeit zeigen die ungetilgt stehen gebliebenen Anklänge an „Tristan“ und „Parsifal“; die immer stärker erwachende eigene Ausdrucksart die schwelgerischen Terzenklänge, die intensiven Holzbläsermischungen, der Triolenvorspann für gesteigerte Bewegung, die traumhaften, gleich Tropfen fallenden und zerstiebenden Hornakzente, die jäh aufgepeitschten Streicher, vor allem aber das Freiwerden der melodischen Rhythmik, die zurückhaltend und antreibend, in scharfen Punktierungen und Vorschlägen die eigentümlichen Herbigkeiten und Süßigkeiten, die sonderlichen Zäsurierungen, Beschleunigungen und die aufschlagenden Betonungen späterer Strauß-Musik vorzuahnen scheint. Ein Werk von solch hoher innerer Reinheit, daß es allein genügen könnte, die Gesinnung seines Schöpfers unwiderleglich zu machen; und von einer Fülle edler Musik, der früher oder später doch noch das rechte Empfangen sicher sein muß.

Guntram war ein Bekenntnis, die „Feuersnot“ eine Polemik; die beiden folgenden sind Entdeckungen neuer Länder der Musik und nur insoweit subjektive Angelegenheit ihres Autors. Die „Feuersnot“, dieses Prachtstück des Musikers, der nirgend sonst so saftig, so behaglich spitzbübisch vergnügt, so volksmäßig herzlich, so unschuldig erotisch war, ist bei alledem kein wesentlich dramatisches Werk, ist ein Epigramm, eine Beichte, eine Abrechnung in Szenenform und gerade das nicht heraus-

zubrechende Mittelstück, Kunrads Standrede, hat einen unangenehmen Beigeschmack von Feuilletonismus. Die Dichtung zumal führt in die Bezirke von Geschäftigkeiten, mit denen Strauß nichts zu schaffen hat; die deutsch-hanebüchene Sage ist zu einer allzu geschickten „Conférence“ geworden, ohne die rechte Atmosphäre und ohne symbolische Kraft; denn was hier zum Symbol hätte werden können, das Künstlerbiographische, das junge Liebesspiel des Einsamkeitsgewohnten und seine Erfahrung vom Weibe ist durch das Intarsieren einer persönlichen Sache zur Seite geschoben und das Ganze dadurch mehr szenisches Tagebuchblatt als dramatische Dichtung geworden. Das ist um so stärker fühlbar, je beredter und kerniger der Musiker hier wird: man spürt die Liebe des zähblütigen, eigensinnigen Bayern zu der Stadt, die er hier so hinreißend pasquilliert: die lustig plärrenden Kinderchöre, die himmlische Walzervergnügtheit, die rings um die frühlingsprangenden, in heißen Nachtliedern hinrauschenden Liebesszenen aufblüht, und wieder die verstockte Borniertheit der großen Chorszene und einzelner Episoden, all das ist so Münchnerisch, wie späterhin in den melancholisch lächelnden, tanzhaft aufschwebenden Terzenmelodien des ersten Akt-schlusses, in den feinen Sentimentalitäten der Zwiegesänge und den schiebenden, blinzelnden, selbstgefälligen Walzerrhythmen des „Rosenkavalier“ das ganze Wien steckt; und beide Städte mit der gleichen Neigung und der gleichen Ironie gesehen. Die lachend huschenden Mädchenterzette, Diemuts Mitsommernachtgesang sind Köstlichkeiten; der Bosheit aber, mit der das Orchester kräftig-einfältige Münchener Lieder verräterisch zitiert, um die wahre Gesinnung und das Hirndunkel der sich so würdereich betragenden Stadtherren zu offenbaren, ist nur die Drastik und Deutlichkeit zu vergleichen, mit der die D-Klarinette im „Eulenspiegel“ dem Drohen der hohen Bläser-Gerichtsbarkeit unverblümt und unverkennbar die Antwort des Götz von Berlichingen gibt . . .

Alle sittig unter dem Jägerhemd erschauernden Herzen haben sich mit heiligem Abscheu von der unheiligen, verruchten, tückischen Schönheit der „Salome“ abgewendet. Wie die gleißende, betörende, in schweren Düften lastende Musik und wieder ihre männlich ernste Andacht, ihre kindlich-raffinierte Lüsternheit, ihr giftiger Prunk alles Atelierhafte der Dichtung verschwinden macht, wie hier gleich zum erstenmal der Versuch, ein Prosadrama, wie es geschrieben ist, in Musik zu setzen, so unerhört gelingt, und wie die Musik hier (stärker noch in der „Elektra“) derart in die gesprochenen Szenen eingebaut ist, daß so erst ihre rechte Gliederung, die Kontrastierung ihrer Teile zutage zu treten scheint, ihre Folgen von Nocturno, Prophezeiung, Romanzen von Heiligkeit, Liebe, verschmähter Gier, Blut und Tod, Scherzetto des Silbenstechens, Groteske des Wahnwitzes, Tanz der rächenden Sinnlichkeit, und der krönende Psalm der er-

lösten Leidenschaft, der von Lüge und Brunst befreiten Sehnsucht — das ist einer der vielen Straußschen Geniestreiche, die keiner zum zweitenmal wagen darf, und die die Entdeckung neuer Kunstgebiete bedeuten. Zum Teufel mit allen, die hier von Nekrophilie, Perversität und Hysterie fabeln — sie gehören nach Zentralafrika, wo die Kaffern wachsen, und dort würden sie vielleicht sogar das rechte Verstehen für diese gestockten, verdorbenen Urmenschlichkeiten lernen. Die Straußsche Musik hebt alles aus der Sphäre bloßer sexueller Anomalie heraus, zeigt eine aufgehende und eine untergehende Welt mit ihren absterbenden, ihren Übergangs- und ihren Zukunftsmenschen; man fühlt den Tod hinter all diesen grauenvollen und verstörten Geschehnissen aufgerichtet, starr, wartend, ahnt die Gestalt des Gekreuzigten, dessen diese Welt bedarf. Die farbige Kraft der Orchester-symphonie ist ohnegleichen; eine Lasterhaftigkeit ist in dieser Pracht, ein Höllenzwang der Töne, eine gefährliche Orchideenschönheit; es glüht und brodeln und stöhnt und weint, und plötzlich singt es unschuldig und lieblich wie eine silberne Kinderstimme und doch verderbt und erfahren wie das Lied der Urverführung; tiefblaue Nächte schimmern, weiße Leiber winden sich, von orientalischen Juwelen behängt, purpurne Abgründe reißen sich auf, die gräßlichste Stille wird tönend und mitten hinein das kurze Ächzen einer sterbenden Seele — und selbst wenn man den Herrn sieht, der auf seinem Kontrabaß reitet und der geklemmten Saite diesen furchtbaren Ton abzwängt, wird der Eindruck nicht schwächer und verfolgt jeden bis in den Traum. Nie zuvor sind gleiche Töne gemischt worden; sie in Worte einfangen zu wollen, ist sozusagen Hochstapelei, und doch verführt es immer wieder dazu, ein Symbol für das andere zu setzen, eine Ahnung davon zu geben, was Harmonium, Celesta, Glockenspiel, Xylophon, alle Trommeln, geteilte Bläser und Streicher in höchster Zahl zu sagen vermögen, wenn einer befiehlt, dem die bequeme Applikatur Nebensache ist und der jedem Instrument die letzten Geheimnisse, das bisher für unmöglich Gehaltene abfordert. Die Suggestionskraft dieser Musik ist ungeheuer. Kein Mensch wird „beweisen“ können, daß das Orchester rotfüßige Tauben, glitzernde Opale, natterndurchkrochene Wände schildert; diese Motive in ihren Überschneidungen, ihrem verwischten tonalen Erleben, ihrer ins diffizilste gesteigerten Polyrhythmik könnten doch auch anderes „bedeuten“ —; aber sie können es nicht. Man ist unter dem Bann dieses stärksten Stimmungstranks, den je ein Magier der Musik gebraut hat und nimmt die Evidenz dieses Ausdrucks widerspruchslos hin. Eines der Stücke, die man lange nicht ausschöpfen kann. Wie verrucht schön leuchtet in den ersten Takten schon Salomes lieblich schamlose Kindlichkeit; wie zittern diese leichtschwebenden, von leisem Lockruf durchschwirrten Themen im unsicheren Licht der hellen Nacht; wie klar wird des Herodes Wahnwitz in diesen sinnlosen und doch scheinbar logischen Tonfolgen; wie

schmerzlich klagt sein zerrüttetes Gemüt aus den ängstlich verbenden Tönen „Salome, komm, trink mit mir“; wie deutlich, eindringlicher als in Worten, erzählt der Tanz vor all den rasenden, begehrenden, vernichtenden, wieder zurückgedrängten und dann doch von gräßlichem Verlangen überschwemmten Gedanken in der Seele Salomes; wie ist die kleinliche Wortklauberei, der pergamentene Dünkel, die Rechthaberei der Juden in dem Quintettscherzo zu einer überwältigenden (leider kaum jemals richtig interpretierten) Burleske gestaltet; wie ergreifend ruhevoll, von anderen Welten kommend, Jochanaans Verheißungen — lauter Faszinationen, der reiche Fischzug eines Meisters, dem jede latente Musik tönend wird. Denn Dinge wie diese lassen sich nicht ergrübeln, nicht kühlen Gemütes ausdenken; sie fallen der rechten Stunde zu, ungerufen, — aber sie werden auch nur dem zuteil, der das Rechte mit ihnen anzufangen weiß. Dazu: diese Musik ist derart eins mit dem Wort, mit der Szene, mit dem dramatischen Moment, daß sie wie eine Haut mit der Wildeschen Dichtung verwachsen ist, unlösbar, eins ohne das andere welk und tot. Das zeigt sich sofort, wenn man das Stück einmal wieder ohne Musik aufgeführt sieht: man erträgt es kaum mehr. Aber es zeigt sich auch aus einer artigen Geschichte, die Strauß einmal erzählt hat und die so wenig bekannt ist, daß ich sie hierhersetzen will. Der Tondichter lernte einen jungen Mann kennen, der tags zuvor die „Salome“ gesehen hatte und nun Strauß und seiner Gattin gegenüber der bewundernden Worte nicht müde wurde: wie erschütternd die Gestalt des Propheten, wie fesselnd die des verrückten Tyrannen gewirkt habe, wie die ruchlose sündige Anmut Salomes verführerisch gewesen sei und gar im Tanz alle Laster und Grausamkeiten des Orients offenbart habe, wie eigentümlich ergreifend der junge Syrer und wie seltsam bannend des Herodes Visionen gewesen seien, mit einer beschwörenden Kraft sondergleichen; wie — Frau Strauß wird ungeduldig; möchte gerne unterbrechen, aber die aufrichtig begeisterte Rede läßt keinen Einhalt zu. Endlich in einer Atempause gelingt es ihr zu fragen: „Nun, und die Musik?“ „Die Musik?“ fragt der andere zurück. „Ja; wie hat Ihnen denn die Musik gefallen?“ „Die Musik?“, wiederholt der Jüngling ganz fassungslos; „die Musik — hab' ich gar nicht bemerkt.“ „Und sehen Sie“, schloß Strauß die Erzählung der Episode, „das ist der schönste Erfolg, den ich in meinem Leben gehabt hab'. Ich bin auf keinen stolzer.“ Begreiflich; denn es beweist die ungeheure Einheit des Ganzen, die so intensiv in allen Teilen waltet, daß selbst der Kunstempfängliche nicht imstande ist, hier die Eindrücke zu trennen und den einen dem Dichter, den anderen dem Musiker oder dem Maler zuzuweisen. Die „Salome“ ist eines jener Werke, die Endpunkte bedeuten. Von hier aus geht vielleicht kein Weg weiter. Aber es geht auch keiner zurück.

Die „Salome“ war ganz Bild, ganz Farbe, in impressionistischem Ineinanderfließen und gleitenden Zwischentönen, böse funkelnd wie die Geschmeide auf Moreau's Herodias; Farbe auch im Rhythmus, in den verschwimmenden, in ihrer Gleichzeitigkeit voneinander unabhängigen Taktarten; eine Symphonie in Opalgrün, Purpurblau und Scharlachrot (wie Whistler seine farbigen Kompositionen nannte). Die „Elektra“ ist ganz Plastik, ein Bildwerk aus Gold und Elfenbein, in einem ehern vorzeitlichen Stil, lebendig gewordene Figuren aus mykenischen Gräberfunden, aber ganz mit den Mitteln unserer Zeit geschaffen. Als das Werk noch neu und fremd war, durfte man seine Art mit der der „Salome“ verwechseln und es wie eine Fortsetzung, ja wie eine Wiederholung des gleichen Experiments empfinden. Heute darf man das nicht mehr. Was die beiden Schöpfungen verbindet, ist nur die Person dessen, der sie schuf, sein brennender Wille, seine Sehnsucht nach dem neuen Abenteuer, seine adstringierende, vereinfachende, zusammenpressende Kraft und Konzentration. Sonst aber sind die beiden Werke so unähnlich, wie es die Geschöpfe des gleichen Erzeugers überhaupt sein können, sind einander nicht näher, als es der „Tristan“ und der „Ring“ sind. Die „Salome“ war der stärkste Schritt, den Strauß ins Bereich der Atonalität gewagt hat; in der „Elektra“ ist er, der harmonischen Schlangenknauel, der blutdurchsickerten Querstände, des schütternden Erztons unartikulierter, leiterfremder Klänge ungeachtet — die hier fast niemals Stimmführungsresultate und fast durchweg Ausdrucksmittel sind — und ungeachtet der rein musikalisch fast unbestimmbaren abgründigen Harmonieen der furchtbar großartigen Klytemnästraszene, ganz zur Tonalität, ja zu der ihm so sonderlich eigenen Diatonik zurückgekehrt. Die finstere Größe der melodischen Bögen, der ungeheure Tryptygonbau dieser dramatischen Symphonik, die bis zum Äußersten gehende Energie rasenden Gefühlsausdrucks, die dithyrambische, übermenschliche Seligkeit, zu der all diese gewaltigen und entsetzlichen Spannungen gelöst werden, machen diese grandiose Monodie des Hasses, die in eine Polyphonie aller anderen dunklen Seelenregungen eingesenkt ist, zu der stärksten Leistung dieses schöpferischen Lebens. Hier ist der Höhepunkt des Künstlers Strauß. In der „Domestica“, im „Rosenkavalier“ ist er menschlich näher; man fühlt eine Wärme, die sich bis dahin unter allerlei Masken versteckt hatte — in der Angst, eine Sentimentalität zu verraten, die gleichwohl seinem Wesen in ebenso gesunder Weise beigemischt ist wie die ruhige Heiterkeit, die in die schwärzesten Klüfte tötlicher, tragischer Träume blicken und sie gestalten kann, ohne sich zu zerstören. In der „Elektra“ aber ist alles, was er jemals erbeutet hat, zur stolzesten und reinsten Erfüllung gelangt. Wer das Werk heute an sich vorübergehen läßt, wird es gar nicht recht verstehen, wo die „Mißklänge“ geblieben sind, die ihn

vor Jahren erschreckt haben; wo damals die wundervoll breite, in majestätischem Heben und Senken der stolzen Linie großartig hinziehende Melodie des ersten Monologs Elektras war; wie es denkbar war, darüber wegzuhören, wie jammervoll rührend die Einsamkeit der Chrysothemis in Tönen aufklingt, in welcher ekstatischer Heiligkeit das hohe Lied der schwangeren und gebärenden Frau in Klängen zum Bilde wird, in denen aller Jubel, alles Wunder, alle erschreckte Seligkeit der Mutterschaft laut wird, so stark und so süß, daß man es nie mehr vergessen kann. Wie einfach ist auch diese Musik; „nicht eine Note mehr als nötig,“ wie Mozart dem Kaiser antwortete, als man ihm Überladung des Orchesters und Unsanglichkeit der Gesangspartien vorgeworfen hatte. (Die Sanglichkeit der „Elektra“ bereitet noch Schwierigkeiten; sie wird überwunden sein, bis der innere Rhythmus des vom rhetorischen Andante befreiten Dialogs, der natürliche Tonfall der Intervalle dieser neuen und höchst ergiebigen Sprechmelodie ganz empfunden wird.) Hier „sitzt“ alles, ist von Meisterhand mit höchster Sicherheit und Sparsamkeit an den rechten Platz gestellt, ist gar nicht anders zu denken, ist vor allem mit einer unheimlichen Kraft der Kontrastierung gruppiert: wie beängstigend, einem Fiebertraum gleich, wirken nach der prangend blühenden Gesundheit der Chrysothemis-Musik die kranken, verzerrten, gleichsam verwesten und vereiterten Klänge der Klytemnästraszene, und lassen dabei trotz alles Leichenfahnen diesen peinigenden, wahnwitzigen, von gräßlicher Gier und Furcht rasenden tönenden Visionen doch das Fürstliche der Frau ahnen, die Erinnerung und Träume verwüstet haben. Wie unerhört zwingend die rastlosen, hastig wühlenden Laute, während Elektra nach dem Beil gräbt; plötzlich prasselnd wie aufgeworfene Erde, dann wieder monoton weiter und weiter, immer wieder von dem Motiv durchbrochen, das den Geist Agamemnons riesengroß aufrichtet. Oder die taumelnden Figuren, während Elektra mit der Fackel den Ägisth umtanzt; die grauenhaft auf- und niederrennenden Sechszehntel im Orchester, während sie einem Tier gleich auf einem Strich hin- und herläuft, bis Klytemnästras Todesschrei erklingt. Von den längst erkannten Herrlichkeiten gar nicht zu reden: die trauervolle Hoheit der erzenen Tubenklänge bei Orests Erscheinen, der übermenschliche Ausbruch der Erkennungsszene, die schmerzhaft scheue und süße Lyrik der hündisch mißhandelten und zerbrochenen Mädchenseele und Mädchenschönheit, die steigende und weiter steigende, unaufhaltsame, immer höher fliegende, gleich einem kreisenden Stern ins Götterreich ziehende Tanzekstase des Schlusses, — in alledem ist gewiß nur Schilderung, kein Bekennen, und doch scheint es mir, als wäre Strauß hier ganz er selbst wie selten zuvor. Er war nie vollkommener, niemals so ganz, ohne Hinabgleiten in verführerische Süßigkeit, dem Ungewöhnlichen verkettet. Trotzdem: auch die „Elektra“ wird ein „Ausnahmefall“ bleiben. Weil man

mit ihren Menschen nicht leben mag, wie man mit Hans Sachs oder mit Tristan lebt. Die grandiose Einseitigkeit — mag sie auch, wie hier, mit der höchsten Meisterschaft verbunden sein — wird immer auch zur Einsamkeit verurteilt bleiben.

Es war das Glück des „Rosenkavaliers“, daß gerade dies hier zutrifft: man liebt die Menschen, die sich in diesen drei Akten (wären es lieber bloß zwei!) enthüllen, hat für die alternde Frau, die noch so sechzehnjährig lieben kann, und deren Liebe doch durch so viel gute Mütterlichkeit verwirrt und dabei gereift wird, eine wehmütige Liebe und eine traurig-zärtliche Verehrung, die aus wertvollen und fragwürdigen Stunden des eigenen Erlebens nachsinnend genährt wird; ist den beiden jungen Menschen von Herzen gut, die sich da pudeljung und pudelnärrisch aneinanderklammern und bleibt ein bißchen spöttisch dabei, weil man schon weiß, wie ihre Ehe sein wird; kann nicht einmal dem Baron Ochs gram sein, dessen Brunst und Schäßigkeit soviel Behagen und Lebensfülle hat. Die vielgescholtene Dichtung Hofmannsthals ist gar nicht hoch genug zu werten, weil sie dem Musiker so entzückende, karessante, delikate Dinge so anmutvoll überreicht, wie der kleine Quinquin seine silberne Rose; weil die Atmosphäre der wie von amoureusen Walzersüßigkeiten erfüllten thesesianischen Wiener Zeit, in der es wie von selbst zu klingen scheint, mit dem anmutigsten Geist und leichtester Laune in jeder dieser verliebt-preziösen Wendungen zu spüren ist; und wenn die Wirtshausfarce mit ihrer recht im Zeitstil gehaltenen, aber doch plumpen und im besten Fall literarhistorisch zu genießenden Buffonerie nicht wäre, dann hätte man ein fleckenloses Meisterwerk. Aber auch so hat man ein Musiklustspiel von erlesenster, ganz von Erdschwere befreiter, schwebender Anmut, eine Komödie, wie von Junker Cherubin gedichtet und gesungen.

Zwei Stellen sind darin, in denen wieder der Musiker in Strauß dem Dramatiker durchgegangen ist: eben jene Gasthofsburleske und dann die Duellszene und die der betrunkenen Livree im zweiten Akt. Die Musik dazu ist voll Witz und Ausgelassenheit; das Einleitungsfugato zum letzten Akt ein Bravourstück, in dem alle guten Geister des fröhlichen Spiels einander jagen, Purzelbäume schlagen, einander Nasen drehen und davonspringen; und die Gesinde- und Intrigantensymphonie mit ihren walzerdurchschlungenen Johl-, Plärr- und Spottmotiven ist von einer Keckheit des Handgelenks, einer fechterischen Geschmeidigkeit, wie sie eben nur der Nachdichter der ungezogensten Eulenspiegelstreiche vermag. Aber doch: hier ist eine Lustigkeit, die kein Vergnügen macht, ist es schon durch die Knotigkeit des rein Stofflichen, ist es durch die Robustheit des parodistischen Zusammenklangs, wenn feierliche Posaunen rabiat werden, Trompeten und Fagotte durcheinanderschelten und ein massiver Tonknäuel

entsteht, in dem die feinsten und muntersten Dinge (die Duenna in der Duellsszene, die Hausknechte im dritten Akt) rettungslos verschwemmt werden. Sonst aber weiß ich, wenn ich Sehnsucht nach klingenden Zärtlichkeiten, nach versonnener Trauer, nach tongewordener Beschaulichkeit im Empfinden aller entrinnenden guten Lebensdinge spüre, nichts, wo ich besser schwelgen kann, als diese Partitur und ihre schimmernden Kostbarkeiten, die — von der wonnevollen Liebesszene des Beginns, dem seraphisch strahlenden, feinen, sonnensilbern rieselnden Erklängen beim Überreichen der Rose, der einfältig-süßen Liebessprache im Dialog der beiden Kinder und den vergnügt schnalzenden und süßigen Lerchenauer Walzern ganz abgesehen — in den Schlußszenen des ersten und letzten Aktes nicht viele ihresgleichen haben. Die Stimmung des „letzten Mals“, der melancholische Pendelschlag der entfliehenden Zeit, die im Weinen schon wieder lächelnde, wissende Nachsicht und Liebe der Nicht-mehr-Jungen, das ist, vermischt mit exquisiter Schönbrunner und Praterstimmung, in der letzten Szene des ersten Akts, einfach himmlisch zu Musik geworden. Und das Terzett am Schluß — Strauß hat vielleicht „Bedeutenderes“, sicher auch Wichtigeres geschrieben; Schöneres nie. Wie diese drei Stimmen ganz zur Seele dreier Menschen werden, von denen jede ihre Melodie hat, und sie einander suchend, meidend, trennend und schließlich bindend ihre innere Musik aussagen, ihre Sehnsucht, ihre Angst, ihre Seligkeit und Reue, ihr Nicht-anders-Können und ihr beglücktes und verlegenes Zaudern, und wie diese drei Stimmen und drei Seelen, in leise durchbebten, beruhigten, immer entbundener und freudiger ansteigenden, wunderbar innig verhaltenen Klängen zur Höhe schweben — das ist schönste Musik und schönste Menschlichkeit. Einer unserer Besten, Oscar Bie, hat einmal von Strauß gemeint: „Ich sage nicht: er ist warm, aber er trifft die Wärme.“ Das glaube ich nicht. Alles kann man „treffen“, Heroisches, Bukolisches, Gespenstisches, Kriegerisches — nur den einfachen, wahrhaften Ausdruck eines einfachen, wahren Gefühls nicht. Das muß man haben. Strauß hat es. Und wer es nach diesem Dreigesang noch nicht weiß oder noch nicht glaubt, dem ist nicht zu helfen.

Der entscheidende Schritt, vom Symphonischen weg zum Gesanglichen, zur gerundeten, ganz sich auslebenden Melodie ist in der „Ariadne“ noch nachdrücklicher getan als im „Rosenkavalier“. Eine Rückkehr? Ein „reueriger Sünder“? Wer seine „Einfachheit“ näher betrachtet, wird sie bald kurios finden; wird sehen, wie der natürlichste melodische Fluß erreicht werden kann, ohne daß irgendwer der diffizilen Harmonik, der feinen Modulationsschritte gewahr wird: so unmerklich, mit solch sanft streichelnder und fest ordnender Juweliermeisterhand ist hier alles ausgeschliffen, durchbrochen, geschmiedet, à jour gefaßt. Dazu: ein Humor

in den Teilen der Buffokomödie, der wieder einen ganz neuen Ton, eine Tanzschrittparodistik, die Ironie einer pervers gewordenen Banalität hat, die ganz bezaubernd lustig, boshaft und überraschend wirkt. Dazu: ein Strömen, ein Glühen, ein Rausch in der Melodik lieblich ernster Exaltation. Die aufgepeitschte Erregung des Dialogs ist dem langen Atem, dem breiten Sichaussingen gewichen. Man kennt diese Melodik bei Strauß, diese in weiten Intervallen aufschwingenden, durch nachdrängende Triolen bewegten, heftig aufflammenden und schwelgerisch niedersteigenden Linien; aber er hat sie nie vorher so rein gezogen, so leuchtend warm zu Ende gesungen.

Ihre Wirkung, die fleckenloseste, die er geübt hat, ist vollkommen die der reinen Musik. Die dramatische schweigt. Das macht: die „Ariadne“ ist ein Maskenspiel, bringt abstrakte Symbole auf die Szene, singende Figurinen, die nicht sind, sondern bedeuten. Hofmannsthal ist vielleicht niemals tiefer in die Gleichnisse des Lebens hinabgetaucht, aber er war auch niemals weniger Dramatiker. Man sieht Sinnbilder des Daseins, Gestalten, die das Hohe und Niedere aller Existenz verkörpern, hört Sinnsprüche und parabolische Lyrik — und sehnt sich nach einem unmittelbaren menschlichen Laut. Man hat wohl zuvor welche gehört: in der Molièrekomödie, mit der diese Oper verkettet, aber nicht vereint ist, weil keine Beziehung zwischen den beiden Werken waltet, nur künstlich ein äußerlicher Zusammenhang hergestellt wird; aber gestehen wir doch, daß die Figur des Bourgeois gentilhomme uns nach den ersten zwei Szenen nichts mehr zu sagen hat und daß man auch hier dann nur mehr nach der Musik horcht, die Strauß mit allerliebster, behender Grazie und ironischer Karikaturistik über alle Szenen gestreut hat, in der Dinerszene und dem mit Fragonard'schem Pinsel gemalten As-dur Intermezzo aber mit einem König Midastum der Musik, dem auch das Skurrilste zu apartem, eindeutig drastischem, ziervollem Erklängen wird. Das Ganze wird immer von den Wenigen geliebt werden; aber es bleibt Atelierkunst. Das Bacchusduett wird immer eine köstlichste Schönheit, der in Pracht und Glorie aufrauschende reinste Ausdruck des Straußschen Wesens, das Ergebnis der besten Stunden dieses Künstlerlebens sein. Aber es wird nur zu den Künstlern des Empfangens reden, denen die Träume des Ohrs mehr sagen als äußeres Erleben. Und ihrer sind nicht viele.

Die „Deutsche Motette“, die der „Ariadne“ folgte — man kam zu ihr durch das Portal des „Festlichen Präludiums“, dieses feierlichen Weihepruchs, der als erster Klang in einem aller großen Musik bestimmten Raum (dem neuen Wiener Konzerthaus) hinbrauste — die „Deutsche Motette“ ist ein letztes Resultat dieser Entwicklung. Ein Werk höchster Art und nicht nur in seiner an Bach gereiften und seiner würdigen Meisterschaft. Sondern in seinem Gehalt, der ernsten, versonnenen Abend-

stimmung, die in ergreifendem Bereitsein darin laut wird, in den allem blendenden Glanz fernen, tiefen, satten Farben, seiner innig beruhigten, gedankenvollen, gefaßten, aus dem Herzen seines Herzens gesungenen Melodik, seiner ungeheuren Polyphonie, die in sechzehn Stimmen ihre Quadern auftürmt. Man denkt an deutsche Altarbilder dabei — so wenig religiös im Kultsinne die sehnsuchtsvolle Andacht dieses ganz hohen Werkes ist, das man vielleicht niemals so hören wird, wie es gedacht war. Denn wie in allen anderen seiner Schöpfungen hat Strauß auch hier niemals daran gedacht, ob das, was die reiche Stunde ihm brachte, auch „technisch“ auszuführen sei; hat Einsätze von höchster Schwierigkeit, vor allem aber Tonumfänge der Stimmen — nach der Höhe ebenso wie nach der Tiefe und nicht nur an vereinzelt Stellen, sondern oft und oft — gefordert, wie sie nur bei seltenen Sängerphänomenen, kaum aber bei Chorvereinigungen, und wären es die besten, zu finden sein mögen. Siegfried Ochs und sein Philharmonischer Chor, vielleicht der bestgeschulte der Welt, mußte es aufgeben, das Werk ohne Änderung zu interpretieren; und daran zu rühren hätte keiner gewagt. Er bleibt eben der „praktische“ Strauß . . .

Während diese Zeilen in Druck gehen, kommt mir der Auszug¹⁾ von „Josephs Legende“ ins Haus. Unmöglich, darüber irgendwie Formulierendes auszusagen; nicht nur, weil bloß zu flüchtiger Durchsicht Zeit bleibt, sondern zunächst, weil das Entscheidende fehlt: der Orchesterklang, der geliebte, abgefeimte Zauber der Straußschen Verführungskunst, der Rausch der Farbe, die erst die farblose Reproduktion (die ja der Klavierauszug, gar der eines orchestral gedachten und erst recht eines ganz und gar mimische Vorgänge schildernden Werkes bedeutet) verständlich macht. Trotz all dieser fehlenden Elemente aber scheint mir gerade diese neue Schöpfung des Meisters die bezeichnendste für die Phase seines jetzigen Wesens zu sein. Diese Josephslegende, deren (vom Grafen Keßler und Hugo von Hofmannsthal stammende) dichterische Unterlage mir in ihrer prunkvoll archaisierenden Primitivität und ihrer sehr dekorativen Stilisierung merkwürdig ästhetenhaft scheint, ist eigentlich eine Wiederholung, wenn man will auch eine Umkehrung des Salomemotivs: Joseph und das Weib des Potiphar, Jochanaan und Salome — man spürt die Parallele (und auch die Unterschiede) ohne Kommentar. Strauß scheint mir auch auf Salome-Momente zurückzugreifen, in manchen harmonischen Wendungen, in der Art seiner musikalischen Orientalistik, im Reiz und Überreiz sinnlicher Schilderung. Aber wie all das zu bloßer Andeutung wird, wie all die Untermalungen der äußeren Vorgänge, dieser brünstigen Tänze, der blutgierigen Kampfspiele, der finsternen Dämonie dieser Tyrannenfeste, der

¹⁾ Erschienen im Verlag von Adolph Fürstner, Paris.

ruchlosen, lüsternen und dabei doch von irgendeiner reinen Sehnsucht gestreiften Gier der einem starren Götzenbild gleichenden Frau, der knabenhaften Unschuld Josephs und seiner Befreiung aus Ketten und Folter durch den Erzengel doch zur Nebensache werden, so stark und endgültig alles dasteht, — und die Hauptsache nichts ist als Musik und wieder Musik, in weiten, geschlossenen Sätzen, in langhingebreiteten Themen, alles abseits vom einseitig „interessanten“, dem Kult des Bizarren, und nur mehr einem Wohllaut und einer Schönheit zugewandt, in der doch alles enthalten ist, was in dem Eroberungszug dieses Lebens fruchtbar war — das ist in diesem Werke noch deutlicher zu spüren als in den unmittelbar vorhergehenden. Mehr über die „Legende“ zu sagen, ehe erneutes Studium, vor allem aber die lebendige Aufführung die richtige Einstellung mit sich bringt, wäre unstatthaft: wenn auch der prachtvoll hinschleichende, lauernde Boxertanz, die unirdische Leichtigkeit und die helle, substanzlose Klarheit des Tanzes, in dem Joseph sein Gottsuchen ausdrückt, die vibrierende, giftig schillernde Sinnlichkeit der Verführungsszene, der gespenstig hexenhafte Reigen der dazueilenden Weiber dazu verlocken möchten. Eines ist sicher: man wird jetzt plötzlich alle Herrlichkeiten der „Ariadne“ entdecken, und wird in dem neuen Werke wieder die Abnahme der Schöpferkraft feststellen — wie es bei jedem neuen Werke von Strauß geschehen ist: immer ist es mit dem vorletzten erschlagen worden und hat dann sein frohes Leben gelebt, bis man mit ihm das nächste erschlug. Auch bei der „Josephslegende“ dürfte die Freude der guten Menschen zu früh kommen, die darauf lauern, daß Strauß „fertig“ sei und seinen Platz räume. Er wird ihn zur Lust aller, deren Leben er bereichert hat, noch lange einnehmen.

Das ist der Weg, den der Fünfzigjährige durchmessen hat. Er ist wundervoll; nicht nur, weil er vom Ererbten über alle Verwegenheiten neuer Abenteuer zu einer neuen Schönheit geführt hat, sondern weil nichts auf diesem Wege verloren gegangen, alles fruchtbar geworden ist. Strauß hat auf die Musik dieser Zeit gewirkt wie kein anderer; hat, von seinen eigenen Eroberungen ganz abgesehen, wieder Mut zum Neuen gemacht, zur Konzentration, zum schärfsten Ausdruck, zur Rücksichtslosigkeit im Zuendedenken jedes Einzelfalles. Ob sein Werk ein ewiges Leben führen wird, mögen spätere Zeiten entscheiden. Sein Wirken kann nicht mehr getilgt werden. Es sind die seltensten Künstler, von denen man es sagen kann, daß sie die Physiognomie ihrer Zeit mitgeformt haben, daß ohne sie das Wesen ihrer Kunst ein anderes Gepräge hätte und daß sie aus der großen Entwicklung dieser Kunst nicht mehr wegzudenken sind. Zu diesen Seltenen gehört Richard Strauß wie kaum ein anderer.

RICHARD STRAUSS' KAMMERMUSIK

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Nenne mir dein Opus 1 — und ich will dir sagen, was du komponierst.“ Ein solcher Satz entbehrt nicht der Beweise. Zahlreiche Tondichter gaben durch ihr op. 1 mit größerer oder minderer Deutlichkeit das Programm ihres Schaffens, ihren künstlerischen Lebensweg kund. Das op. 1 der Liedmeister Franz Schubert, Robert Franz, Hugo Wolf, Cornelius ehrte das Lied, war eine Gesangskomposition (bei dem Erstgenannten der „Erlkönig“!), die Ballade wählte der Balladenmeister Loewe gleich in seinem op. 1; Chopin begann mit einem Rondo für Klavier und blieb diesem Instrumente treu, Schumann brachte in seinem op. 1—23 ausschließlich zweihändige Klavierstücke; Berlioz, der Meister der Orchesterfarbe, zeichnete als op. 1 ein Orchesterwerk, die „Waverley-Ouvertüre“, nachdem er sein ursprüngliches op. 1, die ihn nicht mehr befriedigenden „Acht Szenen aus Faust“, aus diesem Ehrensitz verstoßen hatte.

„Dieser wütende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen ... Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm ...“

Der Leser denkt, die Kritik beziehe sich auf einen Zeitgenossen — 's ist ein Irrtum, denn Robert Schumann schrieb die Zeilen in bezug auf Berlioz nach dem Erscheinen der vorher erwähnten Ouvertüre, des op. 1. Richard Strauß' op. 1 erwies sich minder gefährlich, es war ein im zwölften Lebensjahr ersonnener Festmarsch für Orchester. „Für Orchester“ — wir erblicken also auch hier wiederum im op. 1 ein Programm, eine Verheißung, den Hinweis auf den kühnen Orchesterkomponisten, auf den Meister, dem die Orchesterfarbe volles Licht, volles Leben bedeutet.

„Da bringen mir junge Komponisten voluminöse Manuskripte und fragen mich um meine Meinung darüber. Ich schaue mir die Sachen durch und sehe gewöhnlich, daß sie da anfangen, wo Wagner aufgehört hat. Ich sage dann immer: „Mein lieber, guter Mann, gehen Sie nach Hause und studieren Sie die Werke von Bach, die Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, und wenn Sie das alles bemeistert haben, dann kommen Sie wieder zu mir.“

So äußerte sich einmal (nach James Huneker) der „Salome“-Komponist. Indes — nicht allzu oft achten die Künstler guter Lehren. Richard Wagner gestand z. B.:

„Ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde ... Beethovens Neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein ... Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.“

Und Richard Strauß? Erschien er nicht selbst als Sechzehnjähriger mit einer „voluminösen“ Partitur, mit einer viersätzigen (ungedruckten, von Hermann Levi bald nach der Vollendung in München aufgeführten) Symphonie in der geheiligten Tonart der „Neunten“? Es gibt Komponisten (und leider recht viele!), die mit „voluminösen“ Tonschöpfungen beginnen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, von Jahr zu Jahr zu kleineren Kunstformen herabsteigen und schließlich voll Dank erfüllt sind, wenn ein zwanzigtaktiges Lied, ein einseitiges Klavierstück ihrer Feder an die Öffentlichkeit gelangt — das sind die Bemitleidenswerten unter den hoffnungsgeschwellten Tonsetzern. Es gibt zweitens Tondichter, die zäh am Großen festhalten, hin und wieder auch eine Aufführung ihrer umfangreichen Schöpfungen erleben — sie verdienen Bewunderung, sie arbeiten sich zu Tode, ohne einen nur einigermaßen entsprechenden Lohn zu erhalten. Endlich haben wir Komponisten, die mit kleinen Schritten beginnen und dann ihre Kräfte und den Umfang ihrer Werke verdoppeln, vervierfachen, verzehnfachen, vom Lied, vom Klavierstück allmählich, aber fest und sicher zur Symphonie, zur Oper sich emporringen — das sind vielleicht die Klügsten unter den schaffenden Musikern.

Dieser letzten Kategorie reihte sich schnell Richard Strauß ein, nachdem seine d-moll Symphonie verklungen war.

„Ohne daß jemand die Bedeutung der Entwicklung von Haydn über Mozart zu Beethoven und Wagner vollkommen versteht, kann niemand weder die Musik Wagners, noch die eines seiner Vorgänger nach ihrem richtigen Werte beurteilen!“

erklärte Richard Strauß und fügte hinzu: „... ich gebe den Rat nach meiner eigenen Erfahrung.“ Auf das anspruchsvolle Orchester verzichtete der junge Tondichter eine Zeitlang, er wandte sich mit ganzem Interesse dem bescheideneren Gebiete der Kammermusik, der Komposition von Werken für Klavier, Violine und Cello zu. Lange währte allerdings dieser „Kammermusikeifer“ nicht, nach drei Jahren wurde die „Fastenzeit“ durch die f-moll Symphonie op. 12 durchbrochen — und nach dem op. 20, der 1888 geschriebenen symphonischen Dichtung „Don Juan“, gönnte der entfesselte Orchesterstrom dem Soloinstrument immer wieder einen Hochsitz.

Ist nun der Reichtum an Kammermusik aus der Notenfeder unseres Meisters nicht sonderlich groß, so verlohnt es sich trotzdem und zweifellos, einen prüfenden und vergleichenden, vorwärts und rückwärts schauenden Blick auf diese Werke zu werfen. Zuerst sei die Liste der in Frage kommenden Werke aufgestellt. Hierbei ist vorweg die Aufnahme des der Kammermusik nicht zuzuzählenden Violinkonzertes und der Burleske mit Orchesterbegleitung damit zu entschuldigen, daß durch diese Hinzunahme ein vollständiges, lückenloses Bild von dem außerhalb des Symphonischen und des Vokalen sich betätigenden Schaffen Richard Strauß'

ermöglicht wird. Weniger bedarf es der Entschuldigung hinsichtlich des Waldhornkonzertes, da dieses, wenn es heute geblasen wird, wohl stets in Kammermusikform, d. h. mit Klavierbegleitung, erklingen dürfte (die Partitur ist nur in Abschrift erhältlich). Jetzt die Liste:

- op. 2: Quartett (A-dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell.
- op. 3: Fünf Klavierstücke.
- op. 4: Suite (B-dur) für 13 Blasinstrumente (zeitlich nach op. 11 zu stellen).
- op. 5: Sonate (h-moll) für Pianoforte.
- op. 6: Sonate in F-dur für Violoncell und Pianoforte (zeitlich nach op. 8 zu stellen).
- op. 7: Serenade (Es-dur) für zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrafagott oder Baßtuba (Kontrabaß).
- op. 8: Konzert (d-moll) für Violine mit Begleitung des Orchesters.
- op. 9: Stimmungsbilder für Klavier.
- op. 11: Konzert (Es-dur) für das Waldhorn mit Orchester- oder Klavierbegleitung.
- op. 13: Quartett (c-moll) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello.
- ohne Opuszahl: Fuge (a-moll) für Klavier.
- ohne Opuszahl: Burleske (d-moll) für Pianoforte und Orchester.
- op. 18: Sonate (Es-dur) für Violine und Klavier.

Mithin: 1 Streichquartett, 1 Klavierquartett, 1 Werk für 13 Bläser, 1 Konzert für Waldhorn, desgl. für Violine, 1 Violinsonate, 1 Cellosonate, 1 Konzertstück für Klavier, 1 Klaviersonate, 2 andere Klavierwerke. Man beachte die Abwechslung in der Besetzung: von jeder Art ein Exemplar. Die „Abwechslung“ macht sich auch im Geiste, im Stile dieser Kompositionen bemerkbar. Seinem oben gebrachten Lehrsatz, nicht gleich mit Wagner zu beginnen, folgte Strauß selbst mit Zurückhaltung seines eigenen Ichs; in die Farben und Redeweise der Klassiker und Romantiker kleidete er seine Jugendschöpfungen. „Mein Vater hielt mich streng dazu an, die alten Meister zu studieren. Durch deren Durcharbeitung legte ich einen festen Grund“ — so offenbarte der Schöpfer des „Heldenleben“. Die „Durcharbeitung“ von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms u. a. können wir in den uns hier beschäftigenden Werken Richard Strauß' nicht übersehen, nicht überhören. Blicken wir in die Partitur des Streichquartettes op. 2! An den jugendlichen Beethoven gemahnt das Hauptthema des ersten Satzes:



Mehr Mozartsches Gepräge zeigt das Hauptmotiv des Finalesatzes:



In der Hauptsache, in der Satzanlage, thematischen Verarbeitung und harmonischen Unterlage ist Meister Beethoven der Schützer und Berater in diesem Quartett, doch lugt auch der Romantiker Weber und der Komponist von — „Robert der Teufel“ aus dem Opus; man vergleiche das Hauptthema des dritten Satzes mit dem bekannten und markanten Thema aus der eben genannten Oper Meyerbeers:



(doch — vielleicht hat Richard Strauß selbst die Verwandtschaft noch gar nicht bemerkt). Nicht unerwähnt darf der kühne Tonartensinn des op. 2 bleiben: der zweite Satz schließt in A-dur, der dritte beginnt in h-moll und endet in H-dur, der vierte steht in A-dur. Die harmonische Verbindung vom zweiten zum dritten Satz verdient nun zwar keinen Tadel, anders ist es mit dem „Ruck“ zum vierten Satz bestellt, der an die Rektifizierung der Anfangstonart im Couplet des Jourdain („Der Bürger als Edelmann“) erinnert:



„Früh übt sich usw.“ — doch „sündigte“ der Harmoniker Richard Strauß wenig in seinen Jugendwerken.

In seinem op. 3 („Fünf Klavierstücke“) verschreibt sich der Tonmeister anfangs mit Leib und Seele Robert Schumann. Die kurze, innige, einfache, rhythmisch ruhig und gleichmäßig verlaufende Melodie, die Begleitung in gebrochenen Akkorden, die harmonischen Gewohnheiten und manches andere hat Strauß dem älteren Meister vortrefflich abgelauscht. Man möge sich am Klavier überzeugen, indem man aus Schumanns „Humoreske“ op. 20 den Anfangssatz in B-dur und den „Einfach und zart“ überschriebenen Mittelsatz in g-moll spiele und dann Richard Strauß' Klavierstück No. 1 erklingen lasse . . . sogar die Tonart ist akzeptiert: B-dur und im Mittelsatz g-moll — und die Metronomisierung bekundet ebenfalls verwandten Sinn:

R. Schumann
♩ = 80

p Ped. Ped. Ped. simile

R. Strauß
♩ = 72

pp 8va Ped. simile

♩ = 100 ♩ = 92

8. . . . 8. . . . 8. . . .

R. Schumann R. Strauß

usw. (cfr. Klavierheft)

Das zweite Klavierstück fußt auf dem bei Schumann sehr beliebten Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (siehe Schumanns „Gigue“ op. 32 No. 2, „Gesänge der Frühe“ No. 3, „Études symphoniques“ Variation 4, „Kreisleriana“ No. 8, „Faschingsschwank“ Satz 1 Fis-dur und Des-dur Teil, „Impromptus“ op. 5 No. 4, 5, 10, „Albumblätter“ op. 124, No. 3). In den Klavierstücken No. 4 und 5 reden Raff und Jensen gelegentlich ein Wörtlein mit. In der letzteren Nummer lernen wir den Humoristen

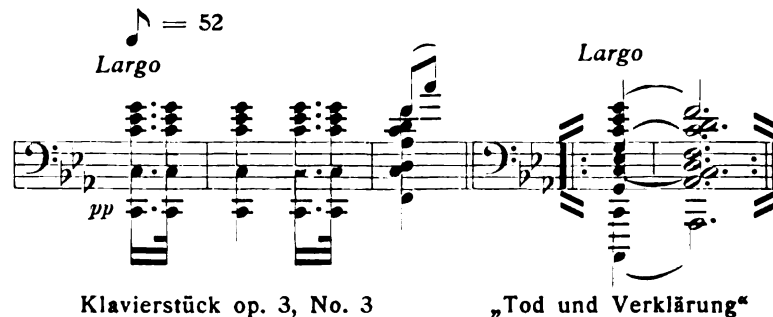
Richard Strauß, den Schöpfer des mit den gelehrten Philistern seinen Spaß treibenden „Eulenspiegel“ kennen. Der Mittelsatz jenes Klavierstückes ist nämlich eine — Fuge, bei der es am Ende aber hier und da etwas „hapert“ im glatten Flusse, was den Tonsetzer zu einem „Hol der Teufel die Fuge!“ unter kräftigen Dissonanzenhieben veranlaßt:



— und bald ist die „veraltete“ Luft gereinigt, der homophone, der weltliche, freie Stil kommt wieder zu Ehren. Strauß komponierte vier Jahre später (1884) eine Klavierfuge in a-moll mit vorausgehenden Improvisationen für Hans von Bülow; die Improvisationen blieben ungedruckt, die Fuge erschien (ohne Opuszahl) als Beilage in O. Bies Buch „Das Klavier und seine Meister“. Das Thema der Fuge setzt Straußisch ein:



Die wertvollste Nummer des op. 3, die es wohl verdient, noch gespielt zu werden, trägt die Zahl 3; sie steht in c-moll, der Tonart des Beethovenschen Trauermarsches und der populärsten Tondichtung Richard Strauß', „Tod und Verklärung“, deren Vorahnung wir hier vernehmen:



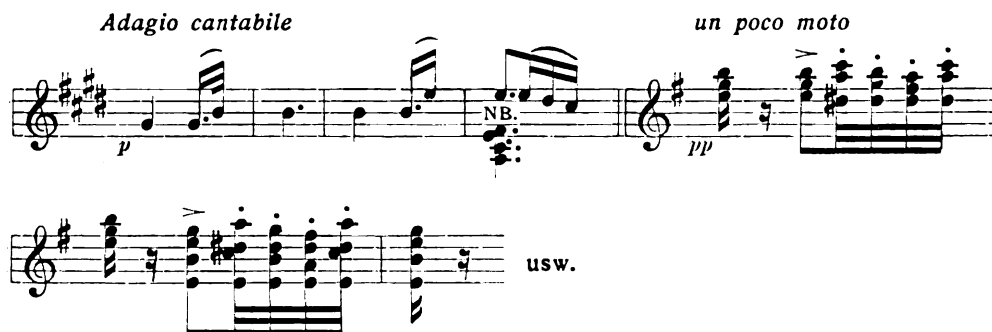
Auch inhaltlich, d. h. im „Programm“, hat das Klavierstück No. 3 mit der genannten symphonischen Dichtung Gemeinschaftliches, in beiden Werken finden wir einen „Rückblick“ in verschwundene Tage: „Träumt er an des Lebens Grenze von der Kindheit goldner Zeit?“ heißt es in dem „Tod und Verklärung“ mitgegebenen erläuternden Gedicht — und in

unserem Klavierstück ist die „Reminiszenz“ an eine Stelle in Lortzings Lied „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein“ vielleicht nicht unabsichtlich zustande gekommen. Auf den „dramatischen“ Komponisten weist dieses c-moll Stück bereits hin, eigene Töne wollen sich regen, herbere Akkorde wagen sich hervor. (Wenig gerecht ist Bülow's Urteil über das Klavierheft: „Klavierstücke von R. Str. haben mir gründlichst mißfallen — unreif und altklug“ — hieß es in seinem Gutachten.)

Einstweilen bleibt die — Sturmperiode noch aus: mit seinem op. 5, der Klaviersonate, wirft sich Richard Strauß in die Arme Mendelssohns. Doch nicht allsogleich in Auffälligkeit, denn im ersten Satze „klopft Beethoven an die Pforte“, der Rhythmus des Anfangssatzes der c-moll Symphonie spielt eine bedeutende Rolle in Strauß' Satz (es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß wir dem gebieterischen Rhythmus im „Rosenkavalier“ als Signum des „gebieterischen“ Polizeikommissars wiederbegegnen):



Auch etwas Chopin, einiges an dessen b-moll und h-moll Sonate Gemahnendes finden wir im ersten und letzten Satze der Strauß-Sonate; im zweiten Satze (*Adagio cantabile*) grüßt uns aber offensichtlich Mendelssohns Weise, „Lieder ohne Worte“ zu singen, der „Sommernachtstraum“, der Elfenspuk: natürlich in E-dur und e-moll, den „berühmten“, markanten Tonarten Mendelssohns:



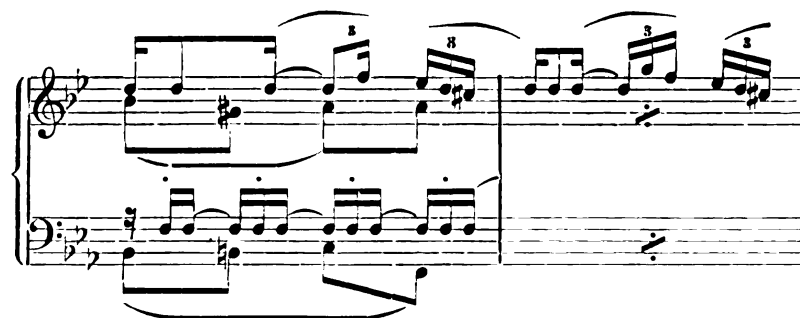
(NB. Charakteristischer Akkord für Mendelssohns Schreibweise.)

Mendelssohns Züge trägt ebenso der dritte Satz (Scherzo), er ruft die Erinnerung an den Schlußsatz aus dessen Phantasie op. 28 wach (ebenfalls in fis-moll und „Presto“) — und bezüglich des letzten Satzes der Strauß-Sonate ist u. a. eine Schlußverneigung gegen den Schlußsatz des g-moll Konzertes Mendelssohns zu konstatieren.

Mit seinem op. 7, der Bläuserserenade, errang Richard Strauß seinen ersten nachhaltigen Erfolg, die Aufmerksamkeit und Freundschaft Hans von Bülow's, der das Werk dem Repertoire der reisenden Meininger Kapelle einverleibte. „Seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Fr. W. Meyer, Königl. Bayr. Hof-Kapellmeister“ lautet die Widmung auf dem Titelblatte der Komposition. Der Geehrte war der Unterweiser des Künstlers in der Theorie und Komposition und den Klassikern treu ergeben, auf welche in der „Serenade“ entschieden Rücksicht genommen ist; zwar stoßen wir auf die dem späteren Strauß sehr geläufigen Dissonanzen:



aber Meister Beethoven schrieb auch ab und zu „Richard-Strauß-Klänge“. Unerfreulicher war es wohl dem alten Lehrer des Tondichters, daß sich dieser zu einer den Spinnerchor des bösen Wagner heraufbeschwörenden Melodei hinreißen ließ; hier eine Probe aus dem in Frage kommenden Seitenthema:



— man schlage den „Fliegenden Holländer“ auf (die letzten 8 Takte des betr. Chores): die Melodie ist ähnlich, die Mittelstimmen sind fast gleich, die Baßstimme stimmt überein. Zu Wagner-Reminiszenzen fand der junge Tondichter im eigenen Hause keine Aufmunterung, der Vater war Anti-Wagnerianer. Richard Strauß komponierte auf Anregung Bülow's einige Jahre später (1885) in gleicher Besetzung eine Bläusersuite, viersätzig (die Serenade ist einsätzig); der Erfolg war diesmal weniger bedeutsam (was für den Wert der Komposition noch nichts bedeuten will . . . nach der technischen Seite überragt die lebensvolle, feinsinnige Suite jedenfalls die ältere Serenade) — und das Werk wurde erst in unserem Jahrzehnt, 1911, als op. 4 durch den Druck der Vergessenheit entrissen.

Mit Wagner-Versprechungen hebt das Violinkonzert op. 8 an; wieder ist es der „Fliegende Holländer“, der sich meldet, diesmal das

markante Holländer-Motiv, dessen leere Quinte und d-moll Tonart Strauß später auch in seinem „Macbeth“ verwertet (auf die ähnliche Bildung im Hauptmotiv in „Also sprach Zarathustra“ — hier C-dur — und auf die durchsichtige „Holländer“-Verschleierung [d statt c] in der Romanze aus der Bläuersuite mag gleichfalls hingewiesen werden):

Wagner Strauß (Violinkonzert)
Allegro

Hr. col. 8 Trp. u. Hr.

(„Macbeth“) („Zarathustra“) (Bläuersuite)
Allegro, un poco maestoso *Sehr breit* *Andante*

ff col. 2 Okt. Trp. *marcato*

Indes — die Hoffnung wird getäuscht, Wagner sinkt schnell unter, die Romantiker Weber, Schubert, Schumann nehmen das Violinkonzert unter ihren Schutz. Das Werk ist höchst dankbar für den Geiger geschrieben, glatt in der Faktur und weit besser als viele unserer abgedroschenen und trotzdem immer wieder auf dem Programm erscheinenden Kompositionen dieser Gattung; man sollte es öfter „minnen“.

Richard Strauß war inzwischen auf die Universität gewandert; das nächste Werk, das während dieser Zeit (1882–83) entsteht, ist die Cellosone op. 6. Aber die Musik wird nicht ebenfalls „gelehrt“, nicht Verstandesarbeit; im Gegenteil — die freiere Luft, das weniger gebundene Leben des „Bruder Studio“, bringt auch in das musikalische Schaffen einen freieren Ton; die allzu sichtliche Anlehnung an bestimmte Meister, die Abhängigkeit läßt nach. Voll Schwung ist der erste Satz der Cellosone aufs Papier geworfen, die Modulation ist reicher und lebendiger als in früheren Werken. Wagner scheint sich mit seinem „Rheingold“ bemerkbar zu machen, dem „Walhall“-Septimenakkorde gewinnt Strauß im ersten und letzten Satze wiederholt Interesse ab:

(letzter Satz)

8

Der letzte Satz verdirbt übrigens etwas den guten Eindruck der vorhergehenden beiden Sätze, er ist nicht sonderlich eigenartig in seinen Gedanken, leicht gewogen, doch nicht ohne Humor, hier und da läßt er gar

„Till Eulenspiegels lustige Streiche“ durchblicken, mit welchem Orchesterwerk er übrigens auch den Sechachteltakt und die F-dur Tonart gemein hat — man höre:



Die Beachtung der klavierspielenden Welt verdienen die „Stimmungsbilder“ op. 9. Wir haben hier fünf feine, zartgestimmte Tonstücke (drei derselben „una corda“), die zweifellos durch Jensens „Wanderbilder“ angeregt und beeinflusst sind, auch die Titelgebung („Auf stillem Waldespfad“ — „An einsamer Quelle“ — „Intermezzo“ — „Träumerei“ — „Heidebild“) deutet darauf hin; im übrigen könnte man noch Rheinberger-Züge entdecken, und in der „Einsamen Quelle“ begegnen wir dem Liebesmotiv aus der „Walküre“ (Richard Strauß erweitert seine Wagner-Kenntnisse). Am Schluß des letzten Stückes zuckt es in der Hand des Tondichters, er versetzt dem ahnungslosen, durch das verhallende Pianissimo widerstandslos gemachten Zuhörer plötzlich im Fortissimo einen „Salome“-Skorpionstich:



Seinen Vater zu erfreuen, schrieb Strauß das Waldhornkonzert op. 11. Strauß senior war ein vorzüglicher Hornist, und Richard Wagner schätzte das Mitglied des Münchener Hoforchesters sehr. „Ich kann mir gar nicht vorstellen, Strauß, daß Sie ein solcher Anti-Wagnerianer sind, denn Sie blasen meine Musik so wunderschön!“ sagte der Bayreuther Meister nach einer „Tristan“-Aufführung. Papa Strauß ließ sich jedoch nicht fangen, er entgegnete kurz: „Was hat denn das damit zu tun?“ Und doch konnte er es nicht vermeiden, daß selbst in das ihm vom Sohne präsentierte Waldhornkonzert eine drohende „Nibelungen“-Stelle sich einschlich (. . . war's ein Scherz des jungen Strauß? im „scherzenden“ Rondo-Schlußsatze geschah's):



Ansonsten verläuft das Opus gefahrlos und nicht selten „konventionell“. Was würde wohl der alte Strauß, der Wagnerfeind, nun erst zu den Kühnheiten in seines Sprossen „Heldenleben“ gesagt haben? Aber wie? Besteht nicht eine geheime Verwandtschaft zwischen dem Hauptmotiv jener Tondichtung und dem ersten Wort im Waldhornkonzert?



In dem Heldenmotiv herrscht allerdings mehr die aufsteigende Linie (die aufstrebende Neuzeit), im Hornkonzert dominiert der Abstieg (das Alte, das Vergangene). Und weiter: ist es ein Zufall, wenn im Schlußteil der symphonischen Dichtung der Held ausruht von des Lebens Mühen und Feindseligkeiten mit einem Blick nach den Jugendtagen, nach dem — Waldhornkonzert? Man beachte:



Der tägliche Verkehr mit dem Waldhorn daheim mag, das sei nebenbei bemerkt, dem Tondichter die starke Neigung gegeben haben, Themen in ihrem markanten Teil nur aus „Waldhorntönen“, aus den Tönen des Dreiklangs zu bilden.

War der Flug des jungen Tondichters bei der Abfassung des Waldhornkonzertes durch Rücksichtnahmen verschiedener Art gehemmt, durch Rücksichtnahme auf das Instrument, auf die Naturtöne und den väterlichen

Geschmack, so regte Richard Strauß die Schwingen ganz anders in seinem Klavierquartett op. 13: die Unglückszahl 13 verwandelte sich hier ins Gegenteil, ja — das Werk wurde vom Berliner Tonkünstlerverein (durch Wüllner, Rheinberger und „halb“ — Heinrich Dorn) sogar preisgekrönt (Preiskrönungen wollen allerdings nichts besagen. „Im Gegenteil!“ muß man oft genug konstatieren). Durch den Verkehr mit dem Brahms-Apostel Hans von Bülow war Strauß veranlaßt worden, in das Wesen von Johannes Brahms sich zu vertiefen; den Niederschlag, den Abglanz erblicken wir nun in dem op. 13. Tonart: das seit Beethoven schwerwiegende, dramatische, tragische c-moll. Hier und da weist der dramatische Rhythmus des Themas und eine unheilvolle Baßfigur auf den Symphoniker und Dramatiker Richard Strauß voraus:

Klavierquartett (1. Thema des letzten Satzes) ebenda

Vivace usw. col. 8

ebenda aus dem 1. Satz *Allegro*

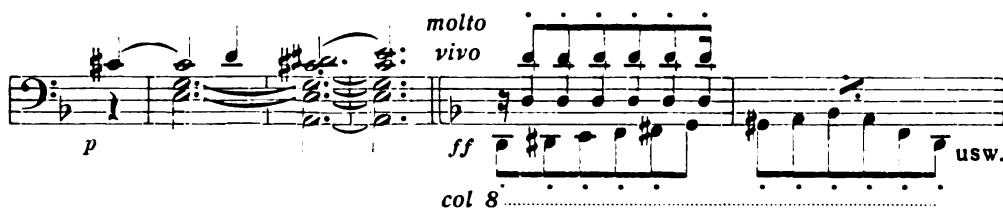
usw. *pp* col. 8 usw. col. 8

usw.

Wenn Richard Strauß jetzt, Anno 1914, ein Quartett komponieren würde, dann würde er sich vielleicht für die Einsätzigkeit statt der alt-ehrwürdigen Vierzahl entscheiden, wie er es in seinen symphonischen Werken getan. Die viersätzigte Symphonie erweist sich in Neuschöpfungen als wenig lebenskräftig, als wenig begehrt, wir haben uns an die prägnantere, an Wiederholungen weniger reiche, einsätzigte symphonische Dichtung gewöhnt; das einsätzigte Klavierkonzert und die einsätzigte Sonate brachte Liszt zu Ehren (der Erfolg seiner Klavierkonzerte basiert nicht letzten Teils auf der frischen, die Stimmung nicht zerstückelnden „pausenlosen“ Einsätzigkeit) . . . warum wollen wir uns nicht auch dem Quartett, dem Klavier- und Streichquartett usw. gegenüber zur Neuerung, zur Belebung entschließen? Indes — Richard Strauß wird uns voraussichtlich ein neues Quartett, das einsätzigte Klavierquartett schuldig bleiben.

Ein wenig angemessenes Geschick erlebte Strauß' Burleske für Pianoforte und Orchester. Selbst unter den Biographen des Meisters begegnet man „Schweigern“ hinsichtlich dieses Werkes mit der „schwei-

genden“ Opuszahl; eine rühmliche Ausnahme macht Max Steinitzer, der mit Recht erklärt: „Das Stück wird unverantwortlich vernachlässigt zugunsten tausendfacher Wiederkäuerei.“ Das 1885/6 komponierte und Eugen d'Albert (er „kreierte“ die Klavierpartie 1890) zugeeignete Werk fand erst 1894 seinen Verleger, blieb aber auch dann noch fast zwei Jahrzehnte hindurch so gut wie unbegeehrt; erst in neuerer Zeit wagte sich dieser und jener Pianist mit der Burleske in die Öffentlichkeit. Und dabei verlangt die Burleske gar keinen großen Wagemut (sofern der Pianist über eine brillante Technik verfügt, was natürlich ein jeder von sich behaupten wird), die Komposition ist entschieden den Pianisten „auf den Leib geschrieben“, erfolgssicher, sie entbehrt durchaus moderner „Schrecken“. Wohl ist auch das Orchester „virtuos“ behandelt, die Virtuosität des Pianisten dominiert jedoch und kommt durchgehends in Klarheit zur Geltung; schon das Fehlen der Posaunen und der Tuba deutet darauf hin, daß das Klavier nicht nach moderner Art übertäubt wird. Aber vielleicht nehmen die an brausende *fff*-Schlußtakte gewöhnten Pianisten Anstoß an dem, einem sofortigen Applaus minder günstigen Pianissimo-Ausklang der Burleske; vielleicht entschließt sich Richard Strauß gelegentlich zu einer Änderung, denn der Stoff bedingt hier nicht wie in „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Zarathustra“, „Don Quixote“ ein Verhallen. Brahms ist wie im vorher besprochenen Klavierquartett in der Hauptsache wiederum der Protektor, aber freier und freier bildet Richard Strauß, mehr und mehr kommt Eigenes hinein. Greifbare „Vorklänge“ zum „Rosenkavalier“ im Walzertempo melden sich, zum erstenmal blinzelt auch „Tristan“ mit ein paar Noten hinein („... Als ich zum ersten Male in meinem Leben den ‚Tristan‘ hörte — ich war damals schon ein ausgebildeter Musiker — empfand ich ihn als ein völliges Chaos“, bekannte der Meister) — und die Erweckung der Sturm-Musik aus der „Walküre“ (dort auch d-moll) mögen wir als Anzeichen des nahenden „Sturmes“ in der Seele des jungen, damals einundzwanzigjährigen Künstlers auffassen:



Der „Sturm“ beginnt, Strauß tritt in seine künstlerischen Mannesjahre. Er war inzwischen mit Alexander Ritter in lebhaften Verkehr getreten. „Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges. Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den

Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben hatten. Meine symphonische Phantasie „Aus Italien“ ist das Bindeglied zwischen alter und neuer Methode“ — berichtete unser Tondichter — und ein Zurück gab es nach diesem op. 16 nicht mehr. Wie stolzes Selbstbewußtsein seiner „Heldenkraft“ klingt es im ersten und letzten (dritten) Satze der in der Tonart des „Heldenleben“ 1887 geschaffenen Violinsonate op. 18, wie Kampf und Trotz:



Melodiebildung und Rhythmus lassen den Komponisten des „Heldenleben“ nicht verkennen.

Doch nunmehr verläßt der Tondichter das Gebiet der Kammermusik und verwandter Art. Er hat sich durchgewunden, durchgerungen durch den Berg, durch die Wege und Werke der vor ihm kämpfenden und ringenden Meister . . . er wendet sich nun mit vollem Wollen, mit ganzer Kraft dem symphonischen Gebiete zu, er wird ein Eigenster. Aber ganz vergißt er der Kammermusik doch nicht, er läßt in seinen symphonischen Werken und Opern die Soloinstrumente gern zu Worte kommen; so „konzertiert“ z. B. die Violine im dritten Abschnitt des „Heldenleben“ („Des Helden Gefährtin“), im „Don Quixote“ ist das Solocello die Sprache des Ritters, die Bratsche die „Klugheit“ seines Knappen Sancho Pansa — und in „Ariadne auf Naxos“ haben wir gar durchgehends „Kammermusik-Begleitung“.

DAS KAPITEL WEIMAR IN RICHARD STRAUSS' LEBEN¹⁾

VON DR. MAX STEINITZER IN LEIPZIG.

Als Strauß aus der unerquicklichen, seiner tatsächlichen damals schon in weiteren Kreisen anerkannten Bedeutung unwürdigen ersten Münchener Anstellung schied, stand sein Charakter als Dirigent und Orchesterkomponist fertig da und wartete nur auf ein geeignetes ständiges Arbeitsfeld zur Betätigung. Die erste Bearbeitung des „Macbeth“ und der „Don Juan“ lagen im Pult, ebenso die noch unaufgeführte Burleske, der letzte Gruß an die endgültig verlassene Welt eines Brahms. Ganz erfüllt vom Geist des deutschen Fortschritts, mit dessen zu jener Zeit der Entwicklung unvermeidlichen Einseitigkeit, der Geringschätzung des romanischen Elements und der nebensächlichen Beachtung des Vokalen, die damit innig zusammenhängt, war der Fünfundzwanzigjährige ganz Tatkraft, Zielbewußtsein, reiner und hochgestimmter opferfähiger Wille und, im Rahmen der unwiderstehlich fortreißenden Zeitbewegung, schärfster Intellekt. Am Ende der für ihn als Theater-, Konzertdirigenten, als Orchester- und Liederkomponisten bedeutungsvollen Weimarer Jahre steht der erste Versuch, sich als Schaffender auch die Bühne zu erobern, der zunächst eben an jenen Grenzen scheiterte . . .

Im Winter 1888/89 war dem Gepeinigten endlich die Aussicht geworden, die bedrückenden Münchener Theaterverhältnisse loszuwerden. Durch Bülow und Hofkapellmeister Eduard Lassen dem Intendanten Hans v. Bronsart empfohlen, erhielt er das Engagement als Großherzoglich Sächsischer Kapellmeister, das er am 1. Oktober 1889 antrat, und über dessen Verlauf seine Briefe an Ritter viel erzählen. Auch Pauline De Ahna kam bald nach Weimar, um bei Strauß und bei Frau Rosa v. Milde ihre Studien im jugendlich-dramatischen Fach zu vollenden. Nach erfolgreichem Gastspiel als Pamina wurde auch sie engagiert. Ein weiterer Schützling von Strauß, mit dem er zuletzt in München eifrig Wagnerpartieen studiert hatte, der junge strebsame Heinrich Zeller, wurde als Heldentenor verpflichtet, in welcher Stellung er heute noch dort wirkt. Ein dritter Schüler des jugendlichen Meisters endlich, Hermann Bischoff, unterstützte ihn als Korrepetitor. Der Intendant v. Bronsart sowohl als der fast sechzigjährige Lassen, der bekannte Liederkomponist, nahmen den jungen Kollegen in herzlichster Weise auf. Lassen trat zwar auch in der Folge nicht zurück, überließ ihm aber sofort den ganzen deutschen Opernspielplan mit Aus-

¹⁾ Wir entnehmen dieses Kapitel mit Genehmigung des Verlages Schuster & Loeffler, Berlin, der soeben erschienenen, vollständig umgearbeiteten Neuauflage der Steinitzerschen Strauß-Biographie. Red.

nahme von „Fidelio“, „Holländer“, „Meistersingern“ und „Nibelungenring“, ferner fielen Strauß die vier Abonnementskonzerte im Theater zu. In seiner Antrittsrede an das Orchester erklärte er, hier, wo einst Liszt gestanden, in dessen Geist wirken zu wollen. Solisten, Orchester und der minimale, aber willfährige Chor ordneten sich von vornherein mit aller Hingabe seiner ihnen allen neuen Art der Führung unter. So ließ sich zunächst alles gut für ihn an. Auch fühlte er, wie die Ruhe der kleinen Stadt wohlthätig auf sein Nervenleben wirkte. Für die Abende war der reizend gemütliche Künstlerverein da, in dem der neue Kapellmeister alsbald lange zigarettenrauchend beim Spiel aufblieb; auch Lassen hielt gewöhnlich mit. Die Enge der äußeren Verhältnisse war freilich groß. Sein Gehalt betrug zunächst nur 2100, von Neujahr 1890 an 3000 Mk. Im Orchester hatte er nur sechs erste Violinen, für Wagneropern äußerst wenig; einzelne Stimmen waren überdies mit altersmüden Kräften besetzt, die nur Rücksicht auf die geringe Pension noch am Pult festhielt. Der Regisseur war künstlerisch bejahrt und konnte Strauß' Intentionen nicht mehr folgen; auch dessen Zurruesetzung konnte er nicht beantragen, da dem Armen dann nur 600 Mk. jährlich geblieben wären. Getreu der in Meiningen und München gewonnenen Überzeugung, trat er sofort für Wagner und seine Nachfolger ein, so viele Hindernisse sich auch dagegenstellten. Die Wagnerdekorationen, zum Teil sinnwidrig, machten zum Beispiel im „Tannhäuser“ eine richtige Regie nach Bayreuther Muster unmöglich; über die Szenerie zum ersten Akt des „Lohengrin“ war Strauß so unglücklich, daß er Ende April 1891 den Großherzog bitten ließ, zur Jubiläumsvorstellung aus eigener Tasche für 1000 Mk. eine neue Ausstattung bestellen zu dürfen. Der Regent wies den Posten sogleich selbst an, aber Hoftheatermaler Brückner in Koburg erklärte die Zeit für zu kurz, den Auftrag noch ausführen zu können. Auch in Weimar blieb Strauß die wachsende Freude an den Konzert- und Bühnenleistungen seiner beiden Schützlinge, mit denen hingebungsvoll weitergearbeitet wurde. Ja, er hatte die Genugtuung, an der Tannhäuservorstellung eines nahen ersten Hoftheaters zu sehen, daß, trotz der stimmlichen und orchestralen Leistungen, in bezug auf Stil seine Weimarer Aufführung auf einem ganz anderen Blatt stand. Pauline De Ahna als Pamina, Fidelio, Elsa, Elisabeth, Isolde, Königin in Ritters „Wem die Krone“, als heilige Elisabeth in Liszts dramatisch aufgeführter Legende, endlich als erste Freihild in Strauß' „Guntram“, Zeller als Tamino, Tannhäuser, Lohengrin, später als Tristan bereiteten ihm vor allem durch den hohen Ernst und die dadurch erreichte stilistische Einheit ihrer Darbietungen hohe Befriedigung. Strauß trat auch an die Spitze der Ortsvertretung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, die er zu einem selbständigen Zweigverein ausbaute. Die Bedeutung Wagners markierte er in Weimar äußerlich schon dadurch, daß er dessen

Opern stehend, die übrigen sitzend dirigierte. Im Verein erläuterte er die Werke des Meisters durch Klaviervorträge. Obgleich Strauß, wie so viele andere, von einem gleichsam religiösen Glauben an das Musikdrama beseelt war, über dessen praktisch bedenkliche Seiten Wagners flammende Beredsamkeit in seinen Schriften so leicht hinwegtäuscht, blieb er sich doch der Unfruchtbarkeit gedankenloser Wagnernachahmung nach Art vieler Neudeutschen stets kritisch bewußt. Über die eingereichte Arbeit eines Ausländers z. B. schrieb er 1890: „Der ganze Wagner ist nur aus dem Geist der deutschen Sprache voll und innig zu erfassen. — Für das Einfache wie für das Komplizierteste weiß er den richtigen Ausdruck zu treffen.“ N. dagegen hält es für genügend, „sich den allerschwierigsten Tristanstil äußerlich anzueignen und in demselben frisch und fröhlich darauf los zu musizieren, gleichviel ob es paßt oder nicht. Bei den einfachsten Vorgängen ergeht er sich in der überreiztesten Harmonik und raffiniertesten Instrumentation, — daß einem ganz übel wird“. Nicht minder kritisch blieb Strauß den eigenen Wagneraufführungen gegenüber, zu denen er als Kapellmeister-Regisseur im Sinn des Meisters probte, in allen Einzelheiten gesänglich, orchestral, darstellerisch und szenisch gründlich umstudierend. Er berauschte sich nicht nur an der allgemeinen Idee des Gesamtkunstwerks, in dem Wagner, wie Strauß sagte, durch das Einswerden von Wort und Ton die Wege Goethes und Beethovens vereinigte; er blieb sich stets bewußt, daß diese Idee unausgesetzt die Zusammenstimmung aller Faktoren des Musikdramatischen fordert, das Ersetzen der gedankenlosen Schablone in Szene, Geste, Ausdruck und musikalischem Vortrag durch begründete, theatralisch wirksame und technisch gut zu erfüllende Bestimmungen, die aus dem Geist des Ganzen, der Szene wie des einzelnen Satzes oder Wortes heraus und zugleich nach den Gesetzen der natürlichen Affektäußerung erfaßt sind, — kurz, daß sie strenge, rastlose Arbeit heischt, die sich in keinem Moment mit Mattem und Halbem zufriedengibt. In dieser Richtung trat er, alles mit fortreißend, mit größter Bestimmtheit auf, so daß er z. B. im „Tannhäuser“ den Wolfram zwang, während des Gebets der Elisabeth auf der Szene zu bleiben, und einmal den unaufmerksam singenden Choristen auf der Probe drohte, wenn es abends ebenso schlecht ginge, ungeniert den Taktstock nach ihnen zu werfen. Selbst über die Richtigkeit der Kostüme wachte er. „Nach einer umfassenden Kapellmeister-, Solorepetitor-, Dekorationsmaler-, Regisseur- und Theaterschneider-tätigkeit“, schreibt er 1894, „endlich ein bißchen zur Ruhe gekommen, kann ich wieder der Pflichten des privaten Lebens gedenken und —“ teilt dem Freund seine Verlobung mit. — Nun endlich setzte er mit Liebe unerfüllt gebliebene Wagnerträume in die Tat um und gab seinem Herzen durch vervollständigte Aufführungen seiner Lieblingsopern Feste, eine Arbeit, deren unsägliche Schwierigkeit im einzelnen nur der Praktiker er-

messen kann. Wenn man in jener Zeit fragte: Was macht Strauß? bekam man unweigerlich zur Antwort: „Strauß macht Striche auf.“ In dem fast strichlosen „Lohengrin“, Oktober 1898, betrug die Dauer des „Aufgemachten“ gegen Lassens dreieinhalbstündige Leitung immerhin eine halbe Stunde. Bei der Szenenprobe war Strauß so entsetzt von dem herkömmlichen Spiel, daß er es mit Unterstützung Bronsarts und mit Hilfe des von Mottl nach Angaben von Frau Wagner angefertigten Regieauszugs vollständig umarrangierte. Das Orchester hatte sich in die anderen Tempi und dynamischen Ausführungen zu finden, die Solisten zudem in die veränderte Regie. Lohengrin durfte den jungen Schwager Gottfried nicht mehr erst eine Weile gemütlich am Ufer der Schelde spazierenführen, ehe er in den Kahn stieg, Ortrud erst vor dem Ausbruch „Entweihte Götter“ ihre sitzende Stellung aufgeben. Bei der ersten Vorstellung ging es freilich wie so oft: die in den Proben sorgfältig ausgemerzten gesanglichen Mißbräuche kamen abends bei den meisten Solisten fast unvermindert „im alten Trab“ zum Vorschein. Vor der Lohengrinaufführung des 20. Februar 1890 hatte Strauß „eigentlich gewaltige Manschetten. Wird Frau Wagner durch alle Unzulänglichkeiten hindurch meinen guten Willen erkennen?“ Die Genannte zeigte sich aber bei ihrem Besuch in Weimar tief ergriffen von dem heiligen Ernst, mit dem man hier, bei so viel geringeren Mitteln als in Bayreuth, an das Werk herantrat, und Strauß war übergelukkig. Von Pauline De Ahna, die Frau Wagner als Elisabeth in Aussicht genommen, ließ sie sich deren Arie und Gebet vorsingen. Im „Tannhäuser“, März 1890, blieb in Weimar nichts gestrichen als die dritte Strophe des Venusliedes. „Rienzi“, November 1891, war nahezu strichlos. Um diese Oper, die Bronsart eine galvanisierte Leiche, Strauß selbst ein herrliches großes Meisterwerk nannte, würdig erstehen zu lassen, gab er alles Dramaturgische genau dem Regisseur an, der damit bei den kleinen Bühnenverhältnissen eine enorme Arbeit zu leisten hatte. Am 17. Januar 1891 folgte endlich „Tristan“. Auch auf den ganzen Opernspielplan nahm Strauß Einfluß, und war hierin, wie stets seit der Wendung zur deutschen Fortschrittspartei, deren tatkräftiger opferwilliger Vertreter. „Als Engel mit dem heiligen Schwert“, schrieb er schon 1890, „das Einschleichen Meyerbeerscher Opern, Gounod's Faust ins Repertoire zu verhüten, habe ich hier bereits meine Ruh'!“ Freilich sah er sich oft vergebens nach deutschen Opern um, die seinen Anforderungen entsprachen. „Viel schlechter übersetzt sind die französischen und italienischen auch nicht, als die deutschen deklamiert.“ Von Uraufführungen brachte er unter anderem Sommers geistreiche „Loreley“, Eugen Lindners „Meisterdieb“, Ritters Einakter „Wem die Krone“, von dem er sich gleich die einzelnen fertiggewordenen Teile der Partitur schicken ließ. Gegen den älteren Freund äußerte er sich herzlich begeistert, ebenso später gegen Humperdinck über „Hänsel

und Gretel“, durch ein Schreiben, das sein Herz und seinen Charakter im schönsten Licht zeigt. „Wem die Krone“ gab er im Juni 1890 zusammen mit Ritters „Faulem Hans“, und eine größere Anzahl von Bühnen spielte nach dem Erfolg dieses Abends wenigstens je eins der beiden Werke. Die Uraufführung von „Hänsel und Gretel“ leitete er Weihnachten 1893 mit dem bekannten weittragenden Erfolg. Über die des „Guntram“ wird später zu berichten sein.

Ein wichtiges Dokument aus jener Zeit für Strauß' Entwicklung als Vokalkomponist ist seine Bearbeitung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ für das Weimarer Hoftheater. Die gebräuchliche Peters-Ausgabe hatte in richtiger Würdigung der häufigeren Konsonanten der deutschen Sprache sehr oft zwei Silben des französischen Urtextes in eine deutsche zusammengezogen, während Strauß mit sorgfältigster Ehrlichkeit die Silbenzahl des Originals herstellt und dadurch die Knickungen in die melodische Linie erst hineinbringt. Obschon er selbst jenes Stadium überwand, wird doch die Lücke neudeutscher Musikerausbildung hierbei deutlich; denn auf den Musikschulen wird auch heute vom Vokalen nicht mehr gelehrt, und es scheint auch nichts zum Selbstunterricht in den praktischen Kenntnissen der deutschen Gesangssprache Geeignetes zu geben, obgleich das Nötigste auf einen kleinen Druckbogen ginge. Ein Beispiel für das oben Gesagte bietet gleich die Übersetzung eines Juwels dieser Oper, wie der Oper überhaupt, der Tenorarie des Pylades:



nach Peters: „Nur einen Wunsch, ein Verlangen!“; das Sechzehntel fällt fort; nach Strauß: „Vereint mit dir in frühester Kindheit!“ Da sind vier schwer hemmende Konsonanten gegen keinen des Urtextes. Oder die gleichgebaute Phrase:



Peters: „Will froh den Streich empfangen“; Strauß: „Unser Streben nach höchsten Zielen“, mit im ganzen 19 größtenteils hemmenden Mitlauten gegen 9 tonhafte oder fördernde des Urtextes. Der schwere Verlust an Formenklarheit, den bei Strauß das Abschaffen des ihm jedenfalls zu äußerlichen Reims bedingt, lockert oft das rhythmische Gefüge; denn der Reim haftet, in schnellerem Tempo, im Ohr und bildet für dieses das natürliche Korrelat zur viertaktigen Unterperiode der Melodie, die aus ihm entstanden ist. Statt des Trochäus findet sich oft der metrumstörende schwerfällige

Spondeus, der nur für das Auge ähnlich ist; z. B. „Kindheit“ für die zwei Endsilben von enfance, „hilfreich“ für die von secourables. Ebenso die weibliche Endung statt der männlichen: es ergreift, statt es ergreift, oder die schwere weibliche statt der leichten, z. B. Opfer statt Altäre, autels. Aus alldem spricht jene gewisse Gesangsfremdheit des reproduktiven und schöpferischen Vorstellens, die sich bei Strauß erst spät verlor. Er hatte damals jene Reise nach Griechenland noch vor sich, die ihm das Verständnis der Antike anbahnte; gewiß war auch ein Gedanke der Pietät dabei im Spiel, nachdem Wagner die Aulidische Iphigenie seinen musikdramatischen Grundsätzen gemäß überarbeitet hatte, nun auch die Taurische in seinem Geist zu geben. Nur wußte er noch nicht alles, was man von Wagner lernen kann, und nahm nicht jene weiche, sangbare und poesievolle Sprache zum Muster, mit der schon sein „Holländer“ die deutsche Oper textlich auf neuen Boden stellt. Gerade den dramatisch wichtigsten Moment in der ersten Soloszene der Iphigenie hat Strauß abgeschafft, indem er in der Traumerzählung die Worte strich, daß sie Orest erdolchen muß. Auch gesanglich ist die Stelle durch Verlegung in die tiefere Oktave ihrer einschneidenden Form entkleidet. Die wunderbare Plastik, in der der Frauenchor sein Grauen darüber ausdrückt, störte er durch das musikalisch wenig schöne, gleichzeitig zu singende Rezitativ der Iphigenie. Spezifisch vokale Elemente gehen dadurch verloren. Und das herrliche Gebet, in dem Iphigenie, verhältnismäßig ruhig ihre Lage übersehend, von Diana den Tod erfleht, das Stück, das uns gleich zu Beginn ihren Seelenzustand enthüllt, ließ er hier fort, um es an das Ende des Aktes zu setzen. Inzwischen ist aber ihr innerer Konflikt durch die Zumutung, den an Orest gemahnenden Fremdling in der nächsten Stunde zu töten, akut und drängend geworden, und es ist klar, daß Dichter und Komponist an dieser Stelle eine vollständig andere Szene geschrieben hätten. Man sieht an diesem kleinen Beispiel, daß man es endgültig aufgeben sollte, die Werke der drei riesengroßen Altklassiker Bach, Händel, Gluck zu „bearbeiten“. Sie verstehen ist alles! Denn Größeres ward nie geschaffen.

Außer der umfassenden Tätigkeit für die Hofoper lag Strauß in Weimar auch die Leitung der Abonnementskonzerte im Großherzoglichen Hoftheater ob; sie ist schon dadurch bedeutungsvoll, daß er im Lauf dieser Jahre seine Tondichtungen „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ zum ersten Male spielte und die in Meiningen und München eingesogenen Überzeugungen selbständig verwirklichte. Wie stets mit den gegebenen Mitteln, so trat er auch hier kräftig für Liszt ein, den er als Orchesterdichter und deutschen Musiker verehrte. Er war der Ansicht, man solle Liszt am besten in ausschließlich ihm gewidmeten Konzerten spielen, eine solche Individualität müsse von den entsprechenden verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Er rühmt den hohen Gedankenflug und die tiefe Inbrunst des

Purgatorio in der Dante-Symphonie; die „Benediction“ nennt er ein erhabenes, „Mazeppa“ ein herrliches Stück, nach Schumanns Erster („ja, wir machen schon Konzessionen, so weit heruntergekommen sind wir“) eine Erholung! — Lange Wiederholung desselben rhythmischen Schemas nämlich, wie in diesem ersten Satz Schumanns, konnte Strauß immer weniger vertragen; gestaltete sich doch die rhythmische Linie in seinen eigenen Arbeiten aus jener Zeit immer wechsel- und lebensvoller. Von der heiligen Elisabeth bemerkt er schön und innig: „So wenig Kunstfertigkeit und so viel Poesie, so wenig Kontrapunkt und so viel Musik!“ Den ersten Teil der „Hunnenschlacht“ nennt er grandios; der Mephistowalzer sei „von einer Frechheit, die wirklich nur ein Genie sich leisten kann — da ist doch Blut und Leben drin“. Auch das A-dur Konzert ist einbegriffen, wenn er schreibt: „mir haben die wundervollen Werke tiefen Eindruck gemacht“. — Der Verfasser kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken: solche Äußerungen des 26—27jährigen Strauß sollten doch jene etwas nachdenklich machen, die die Wertlosigkeit der Lisztschen Werke als Axiom anzusehen gewohnt sind. Doch hat Strauß Liszt niemals nachgeahmt; das grundsätzlich Polyphone in der Konzeption seiner eigenen symphonischen Dichtungen läßt sogar oft viel eher vermuten, daß er ihn hier als direktes Gegenbeispiel zu seinem eigenen Schaffen empfand. Selbst an einen Laien, seinen Onkel Hörburger, schreibt Strauß 1888, er arbeite gegenwärtig an einer Art symphonischen Dichtung (es war „Macbeth“), „aber nicht nach Liszt“. Indes stand er in Weimar, fern von den Münchener Freunden, mit seiner persönlichen Eigenart unter den Mitmusikern als Nachschaffender ebenso vereinsamt da wie als Komponist. „Meine allerfortschrittlichste Kunstanschauung hat bis jetzt noch keinen Widerstand, aber auch keinen Widerhall gefunden — doch man läßt mich ruhig gewähren,“ schrieb er schon im ersten Jahr. Das Verhältnis zu Bronsart litt unter der angedeuteten großen Verschiedenheit; besonders über Strauß' „subjektive“ Auffassung „seines Beethoven“ war der Intendant jedesmal ganz unglücklich. Nach der Eroica, Ende Juni 1892, klagt Strauß: „Wenn ich nur wüßte, wie ich das ‚objektive‘ Dirigieren anfangen sollte. Davon habe ich nun wieder keine Ahnung.“ Dieser Umstand blieb sich gleich, trotzdem Orchester und Zuhörer begeistert auf seiner Seite waren. Auch die Hoffnung, daß ihm Bronsart seine offizielle Stellung „als fünftes Rad neben Lassen“ verbessern würde, erfüllte sich nicht. Indes hatte das willige Orchester auch in den Konzertproben einige Mühe, der ungewohnten Art seines neuen Dirigenten zu folgen, und ehe in Bülow's „Nirwana“, die er in Weimar gleich einstudierte, ein „pp subito“ richtig herauskam, hatte ein Taktstock sein junges Leben eingebüßt. Als erstklassiger Klavierspieler fesselte er auch hier, im Vortrag von Mozarts Konzert für zwei Klaviere, mit Lassen als Partner.

Schluß folgt

RICHARD STRAUSS ALS CHORKOMPONIST

VON EMIL THILO IN BERLIN

Die Komposition für begleiteten und unbegleiteten Chor spielt in dem reichen Schaffen von Richard Strauß eine ziemlich große Rolle; er hat sich auf verschiedenen Gebieten derselben betätigt. Die musikalische Welt hat seinen Chorwerken stets ein reges Interesse entgegengebracht, denn ebenso wie seinen großen Instrumentalwerken haftet auch ihnen immer etwas Sensationelles an. Man erwartet auch hier von „Richard dem Kühnen“ immer etwas Neues, etwas ganz Besonderes, etwas, was andere Komponisten nicht bieten können, oder wenn sie es könnten, doch vielleicht nicht schaffen würden. Sein Stil, für Chor zu schreiben, hat auch viel Neuartiges und Eigenes an sich. Was man an diesen Werken aufrichtig bewundern muß, ist die meisterhafte Anlage des Ganzen, die poetische Ausdeutung des jeweiligen Vorwurfes, die treffende Illustrierung der Gefühlsmomente und die Logik der Entwicklung. Das Neuartige liegt hauptsächlich in der Ausnutzung und Verwendung der Chorstimmen. Vor Strauß hat niemand gewagt, die menschlichen Stimmen vor solche gewagte Aufgaben zu stellen. Er kennt in der Verfolgung und Darstellung seiner poetischen Idee keine Rücksicht auf die Möglichkeit der Darstellung hinsichtlich der Intonationsschwierigkeit und der Ausdauer der Stimmen. Man hat ihm oft vorgeworfen, daß er die Stimmen zu instrumental behandle und nicht gesanglich genug schreibe. Das ist aber ein Vorwurf, der nur teilweise berechtigt ist. Man darf nicht vergessen, daß er auch anders verstanden sein will, daß seine Chorwerke oft unter einem anderen Gesichtspunkte betrachtet werden wollen als diejenigen früherer Meister. Allerdings finden sich in den a cappella-Chören Stellen, die eigentlich nur von Instrumenten rein intoniert werden können. Manche Zusammenklänge in ihnen wirken für das Auge oder auch auf dem Klavier hohl und flach, was aber durch die Ausführung durch die Gesangsstimmen gar nicht der Fall ist. Sie sind eben gerade aus dem Gesanglichen herausempfunden. Freilich bedürfen solche Stellen eines intelligenten und gewandten Chorleiters, der sich auf eingehende Intonationsregelung und Intervallabtönung versteht. Strauß muß auch meist als Maler aufgefaßt werden, und die kleinen kontrapunktischen Stimmen in den unbegleiteten Chören, deren leichtes Vorüberhuschen besonders unseren norddeutschen Sängersleuten so viele Schwierigkeiten macht, sind immer koloristisch gemeint. Es ist vieles in diesen Sachen, das vom Gesichtspunkte der Al-Fresko-Gemälde betrachtet werden muß. Auch in anderen satztechnischen Dingen darf man nicht kleinlich mit ihm rechten. Ein Quintenjäger z. B. würde in seinen Chorwerken reiche Beute machen.

Es soll hier zum weiteren Verständnis der Straußschen Chorwerke eine kurze Besprechung und Würdigung der einzelnen Kompositionen erfolgen.

Als junger Mann schrieb Strauß sein erstes Chorwerk, das sich heute noch allgemeiner Wertschätzung erfreut: Wanderers Sturmlied (Text von Goethe) für sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester, op. 14. Gewiß merkt man hier an dem Aufbau und dem Geist, der das Ganze beherrscht, noch des Autors Abhängigkeit von Brahms' „Nänie“ und „Schicksalslied“. Ein großes Talent und eine Persönlichkeit sprechen aber schon aus dieser Arbeit, an der man am meisten die Sicherheit der Zeichnung bewundern muß. Ganz eigenartig und echt „straußisch“ ist schon die Verwendung der Motive, die er zur Illustrierung gebraucht. In wie anschaulicher Weise malt z. B. das Sextolenmotiv bald das Heulen der Windsbraut, bald das immer dichter um den Wanderer sich auftürmende Schneegestöber. Auch der Chor ist in lebendiger und sehr charaktervoller Weise behandelt. Auf eine homophone Verwendung der Mittel verzichtet er ganz, Chor und Orchester sind fortwährend vielstimmig gehalten. Das Stück enthält auf die Worte: „Wandeln wird er mit Blumenfüßen“ ein sich emporschwingendes Motiv, das auch das Ganze abschließt und schon das Verklärungsthema der späteren Tondichtung: „Tod und Verklärung“ ahnen läßt:



Als op. 34 erscheint eine sehr bedeutsame Offenbarung des Straußschen Talentes: Zwei Gesänge für 16stimmigen gemischten Chor a cappella. Strauß knüpft hier an den Stil der früheren Madrigalkomponisten an, ihre Art erweiternd und mit malerischen Zügen seiner Weise ausstattend. Das Feld, was ihm diese 16 Stimmen hier bieten, sagt seinem ungeheuren kontrapunktischen Können und seiner Phantasie, die von Hause aus immer mehr das Komplizierte als das Einfache im Auge hat, außerordentlich zu. Die beiden Gesänge sind in Anlage und Art sehr voneinander verschieden.

Der erste: „Der Abend“ (Gedicht von Schiller) wirkt wie eine Landschaftsmalerei, eine ruhig epische Naturschilderung voll von blühender Poesie und erhabenem Ernst. Der Tonsetzer behandelt im erzählenden Nacheinander jeden einzelnen der vier Verse. Die 16 Stimmen entstehen dadurch, daß jede Stimme des Chores vierfach geteilt ist. Gewöhnlich korrespondieren zwei Stimmgruppen, und zwar in Verschränkung Sopran und Tenor, Alt und Baß miteinander. Eine bewundernswert freie

Souveränität beherrscht diese Stimmen. Mit vollendeter Meisterschaft sind die kurzen Worte des Gedichtes: „Die Fluren dürsten nach erquickendem Tau“, „der Mensch verschmachtet“, „Matter ziehen die Rosse“ durch je eine charakteristische musikalische Phrase zum Ausdruck gebracht. Der Mittelsatz stellt den Ausführenden enorme Schwierigkeiten. Wie dessen achttaktiges schönes Hauptthema



nach und nach in allen Stimmen erscheint, was für eine zauberhafte Filigranarbeit durch die zahlreichen ihm antwortenden und es durchkreuzenden Motive entsteht, das läßt sich nur an der Hand der Partitur würdigen. Es ergeben sich Klangkombinationen von ganz außergewöhnlich apartem Reiz. Im Schlußteil läßt die Bewegung nach, alles geht der Ruhe zu. Hier ist der Höhepunkt des poetischen Ausdruckes. „Ruhet und liebet: Phöbus, der Liebende ruht“ bringt in 16 selbständigen Stimmen den prachtvollen Abschluß in reinem E-dur des in G-dur geschriebenen Stückes.

Der zweite Gesang: „Hymne“ („Jakob, dein verlorener Sohn kehret wieder“), ein tief empfundenes Gedicht von Fr. Rückert, ist von ganz anderem Charakter. Die 16 Stimmen sind in zwei Chöre eingeteilt. Der erste, ein kleinerer, ist vierstimmig, im zweiten ist jede der 4 Stimmen dreifach geteilt, so daß 12 Stimmen entstehen. Der kleine Chor steht dem großen im ganzen Stück sehr wirksam gegenüber. Wie ein Engelschor aus Himmelshöhen tröstet er den erregten anderen, indem er ihm in immer neuen Wendungen die Worte zuruft: „O gräme dich nicht! O hadre du nicht! O sei nicht betrübt!“ Es entsteht also im Gegensatz zu dem ersten Gesang ein großartiger dramatischer Dialog im Hymnen-Ton. Auch hier sind drei Teile deutlich zu unterscheiden. Der erste bringt den Inhalt von fünf Versen des Gedichtes. Die Tröstungen des kleinen Chores sind hier nicht stark genug, um den großen zu beruhigen. Den zweiten Teil füllt der große Chor allein aus. Seine sorgenvolle Stimmung drückt der sechste Vers aus: „Zwar bedenklich ist unser Gang, wohin wir uns wenden, kein Ziel zu sehen; aber ein jeder Weg, wie lang, muß einst enden“, der in fugierter Schreibweise den Teil beherrscht. Der dritte Teil vereinigt alle bisher gewonnenen Themen in noch kunstvollere Verknüpfung als im ersten, die Glaubenszuversicht nimmt wieder über-

hand, wird stärker als zuerst, und in frommer Seelenruhe klingt die Hymne aus. Die Tonart F-dur ist im ganzen Stück sehr einheitlich gewahrt, die leitenden Gedanken erscheinen alle in ihr zunächst verwandten Tonarten. Alle Regungen des Gedichtes finden auch hier ihre adäquate musikalische Form, und es ist unmöglich, in diesem Rahmen auf alle diese meisterhaft edlen Bildungen hinzuweisen. Nur eine will ich anführen, die für Strauß so überaus charakteristisch ist:

Wenn zur har-ren-den Er-den-braut mit Lieb-ko-sen der
Früh - - - ling kehrt wird der
Nach - - - ti-gall Nest ge-baut un-ter Ro-sen.

Als Dank für seine Ernennung zum Ehrendoktor durch die Universität Heidelberg schrieb Strauß im Jahre 1903 als op. 52 die Ballade „Taillefer“ für Chor, Soli und Orchester. Das bekannte Gedicht von Uhland schildert in großer Anschaulichkeit und dramatischer Lebendigkeit Vasallenfrohmuth, Vasallenheldenhaftigkeit, die Macht des Liedes und königliche Dankesfreude. Der erzählende Balladenton der Worte ist in der Musik sehr gut getroffen, und die thematischen symbolisierenden Gedanken wie die des sangesfrohen Vasallen, des ritterlichen Kämpfers Taillefer, das Rolandslied und der Kampfruf der Angelsachsen sind direkt volkstümlich zu nennen. Aus diesem relativ einfachen Material errichtet Strauß ein kolossales Tongebäude, das im kurzen Zeitraum von etwa 20 Minuten am Hörer vorüberauscht und nach Angaben des Komponisten nur in sehr großen Sälen mit einem sehr starken Chor aufführbar ist. Ein Orchester von 150 Musikern fordert er dazu, und die Darstellung der Schlacht von Hastings übertrifft in ihrer wuchtigen Realität fast noch die berühmte Kampfszene im „Heldenleben“. Der Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) ist im ganzen homophon behandelt, um sich gegenüber dem polyphon gestalteten und glänzend instrumentierten Orchester behaupten zu können. Die Solisten (Herzog Wilhelm: Bariton, Taillefer: Tenor und des Herzogs Schwester: Sopran) haben kleine, dankbare Partien und treten teils allein und teils sehr wirksam mit dem Chor zusammen in Aktion.

Strauß begab sich nun zum ersten Male auf das Gebiet des Männerchores mit Orchester. Er wählte auch hier ein Bild des Kampfes und des reich bewegten kriegerischen Lebens. Als op. 55 erschien: Bardengesang aus der „Hermanns-Schlacht“ von Klopstock für Männerchor und Orchester. Die Wahl des Textes muß auf den ersten Blick wundernehmen. Strauß hat sich hier an dem dithyrambischen Schwung der Klopstockschen Sprache begeistert. Ein anderer Komponist hätte den Kopf geschüttelt, wie man den am Anfang inhaltlosen Text, wo er nichts als eine endlose Aufzählung der altdeutschen Stämme enthält, in Musik setzen soll, um nicht ermüdend und langweilig zu wirken. Bei Strauß ist gerade dieser Teil sehr interessant, er dokumentiert auch hier wie überall sein außerordentliches Gestaltungsvermögen. Er verwendet drei Männerchöre und läßt diese meist nur ein- oder zweistimmig bald mit-, bald gegeneinander wirken und zum Kampfe aufrufen. Überall hört man das: „Herbei, herbei!“ Man sieht förmlich das Herbeiströmen der Krieger. Die Einleitung des Orchesters, ein aufreizendes Kampfmotiv und die Kriegssignale (die Signaltrompeten sind hinter der Bühne aufgestellt und ertönen erst weit entfernt und dann immer näher) tun das ihre dazu, um die Anschaulichkeit und Lebendigkeit dieses prägnanten Abschnittes zu erhöhen. Der zweite Teil schildert in düsteren Tönen, aber knapp gehalten, die Klage um die Gefallenen. Aus dieser Stimmung entwickelt sich allmählich ein lichteres Bild. Die Kämpfer begeistern sich an dem Gedanken, daß Brüder und Väter beim Klange des Bardengesanges aus Walhall auf sie herabsehen und ihren freudigen Tanz beflügeln. Musikalisch und tonmalerisch sehr fein gelungen ist hier die Stelle: „Seht ihr nicht auf der Mondglanzwolke eure Brüder schweben?“ Die Freude über den gegen die Römer errungenen Sieg wird immer größer. Jubelnd und voller Begeisterung (die Signaltrompeten sind jetzt auf dem Podium zur Mitwirkung, aufgestellt) in majestätischer Größe klingt das Werk aus.

Mit op. 62 bescherte uns der Komponist im Jahre 1913 wieder ein reines Vokalwerk: „Deutsche Motette“ für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a cappella, ebenso wie die „Hymne“ nach Worten von Friedrich Rückert. Das Gedicht enthält das Gebet eines Einschlafenden, der sich mit inbrünstigen Worten mit der Bitte um Schutz für diese Nacht an das höchste Wesen wendet, ohne dessen Namen auszusprechen. Dadurch, daß sich die Worte „O wach in mir!“ nach jeder zweiten Verszeile im ganzen zehnmal wiederholen, bekommt das Gedicht etwas Einseitiges. Die Anlage des Stückes ist wie die der beiden anderen besprochenen dreiteilig. Warm empfunden und durchsichtig erklingt der erste Abschnitt. Die Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) sind fast fortwährend beschäftigt und ergeben mit den sich ebenso frei wie bei den früheren Werken bewegenden 16 Stimmen des Chores das stimmungsvolle

Bild einer in erhabenen Worten und Tönen ringenden Seele. Der mittlere Teil in Des-dur (die Haupttonart ist C-dur) wird durch die Worte nur einer Verszeile: „O zeig mir, mich zu erquicken im Traum das Werk vollendet, das ich angefangen“ ausgefüllt. Sie sind auf ein weit geschwungenes Fugenthema komponiert. Dieser Teil ist im Vergleich zu den beiden anderen entschieden zu lang geraten. Strauß kann sich im Bewußtsein seines großen Könnens nicht genug tun, und das Resultat ist, daß die fortwährenden Textwiederholungen auf den Hörer ermüdend wirken. Was er hier an technischen Anforderungen stellt, geht über das seiner früheren Werke noch hinaus. Er überläßt sich seinen harmonischen Tonvorstellungen noch mehr und noch unbekümmerter als dort, und diesem krausen Stimmengewirr würde wohl ein noch so geübtes Ohr nicht zu folgen vermögen. Die Soprane werden bis zum dreigestrichenen Des geführt, die Bässe bis zum Kontra-B und müssen das große C und Des viele Takte lang als Orgelpunkt aushalten, ganz abgesehen von den sonstigen unerhörten Schwierigkeiten. Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, daß das Ganze, so wie es auf dem Papier steht, wohl nie wird von menschlichen Stimmen zum Erklingen gebracht werden können. Der Schlußteil greift in seinem Material wieder auf den ersten Teil zurück, die Kontrapunktik macht mehr und mehr dem akkordlichen Stil Platz, das Gebet wird immer schwächer, um zuletzt ganz zu verhauchen. Wenn man auch gezwungen ist, aus allen diesen Gründen das Stück mehr als ein Experiment als ein in jeder Beziehung vollendetes Kunstwerk anzusehen, so müssen wir dem Autor doch Dank wissen, daß er uns etwas so Grandioses geschenkt hat.

Durch seine Tätigkeit als Preisrichter bei großen Männergesangswettstreiten wurde Strauß auch für die populärste Spezies des deutschen Chorgesanges interessiert: für den unbegleiteten Männerchor. Nach dem Gesangswettstreit zu Kassel hielt der Kaiser an die Preisrichter eine Ansprache, in der er auf die technischen Schwierigkeiten im modernen Männerchorsatz hinwies und eine leichtere Schreibweise dringend empfahl. Auf den neben ihm stehenden Richard Straußweisend, meinte er: „Mit dem habe ich mir auch eine Schlange an meinem Busen ernährt.“ Dieses Tierchen am Busen seiner Majestät hat nun nach echter Schlangenart trotz der Mahnung nicht von seinem Charakter abgelassen. Die Männerchöre, die Strauß herausgab, zeigten wieder deutlich, daß er seiner Natur nicht untreu werden konnte. Andererseits könnte man einem solchen Manne, der alle Formen erweitert und den Wortschatz der musikalischen Sprache bereichert hat, nicht zumuten, etwa einige rechtschaffene Männerchöre zu setzen oder in bekannter Männerchorstilweise Sängern und Publikum Konzessionen zu machen. Er wendet sich also auch hier nur an einen kleinen Teil von Interessenten, und nur sehr tüchtige Chöre,

die über ausgezeichnetes Material und ebensolche Leiter verfügen, können hoffen, diese Werke, so wie es gewünscht wird, zur Darstellung zu bringen.

Die Texte der beiden Chöre aus op. 42 sind Herders „Stimmen der Völker“ entnommen. Der erste „Liebe“ ist ein Stück von zartesten Farben und ganz auf intime Wirkung gestellt. Strauß weiß hier dem Männergesang wenn auch nicht gerade neue, so doch äußerst fein empfundene Klänge zu entlocken. Das Hauptthema ist von wirklich schöner Erfindung. Diese Melodie verändert er auf sehr interessante Weise in jedem der drei Verse dem Text und der Stimmung entsprechend, so daß immer ein neues Tongebilde entsteht. Hier ist alles Melodie, auch die Mittelstimmen sind reich damit bedacht. Während dieser Chor eine schöne Ruhe und Stetigkeit ausströmt, gibt der zweite: „Altdeutsches Schlachtlied“ ein Bild sehr bewegten Kampfes. Eine etwas zu gleichmäßige Farbe herrscht hier vielleicht vor, das ganze Stück verzichtet auf jegliches piano, in urwüchsiger Kraft stürmt es dahin. Treffend ist alles gezeichnet. Der Blick des Autors ist wieder auf das Ganze gerichtet, und es darf nicht verschwiegen werden, daß sich verschiedene Stellen in den Stimmen finden, die in ihren ungeheuer schweren Sprüngen und freien Einsätzen durch einige kleine Veränderungen hätten für den Gebrauch praktischer und leichter ausführbar gemacht werden können. Es ist aber ein imposantes Gemälde, das seiner Wirkung sicher ist.

In den drei Männerchören op. 45 (ebenfalls nach Texten aus Herders „Stimmen der Völker“) gibt er sich einfacher. Sie sind seinem Vater gewidmet, der, gleichfalls ein ausgezeichnete Musiker, sich bekanntlich nur zum kleinen Teil mit den Produktionen seines großen Sohnes einverstanden erklären konnte. Am besten wird dem alten Herrn wohl davon „Der Brauttanz“ gefallen haben. Anfang und Schluß dieses Stückes sind von einer entzückenden, wirklich schlichten Volkstümlichkeit, während der kleine Mittelteil durch seine geschraubten Modulationen ganz aus dem Rahmen fällt. Der „Schlachtgesang“ schildert im Gegensatz zu dem „Altdeutschen Schlachtlied“ aus op. 42 in freudigen aber auch wehmütigen Tönen den Vorzug des Kriegers, daß er auf freiem Felde inmitten seiner Kameraden sterben kann. Durch treffende tonmalerische Stellen ist auch dieser Chor teilweise recht schwer ausführbar. „Lied der Freundschaft“ („Der Mensch hat nichts so eigen“ von Simon Dach), ein gefühlvoller Gesang, von reflektierenden Momenten stark durchsetzt, enthält sehr innige und melodiöse Stellen.

Zu erwähnen wären dann noch des Komponisten Bearbeitungen alter Melodien für das auf Veranlassung des Kaisers im Jahre 1905 herausgegebene Volksliederbuch für Männerchor. Diese Bearbeitungen sind interessante Spiegelungen des Volkstümlichen in einem modernen Geiste. Strauß hat seine Aufgabe mit wechselndem Glücke ausgeführt.

Prächtig gelungen und von unmittelbarer Wirkung ist der Chor: „Geistlicher Maien“. Ganz in Wohllaut getaucht, ohne alle Extravaganzen fließt er dahin. In „Mißlungene Liebesjagd“ läßt Strauß seiner Laune ganz und gar die Zügel schießen. Hier wollte er sich wohl über alles Hergebrachte lustig machen, denn anders sind wohl Stellen wie die folgende nicht zu erklären:



„Tummler“ („Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn!“) ist ein übermütiges Trinklied. In dem sehr wirkungsvollen Mittelsatz stellt er an die Kehlfertigkeit der Sänger große Ansprüche.

„Hüt du dich!“ ist sehr fein mit echt Straußischen tonmalerischen Zügen durchsetzt.

„Wächterlied“ trifft den altdeutschen Ton vorzüglich. Apart ist der Wächterruf am Anfang für zwei Solostimmen. Im Mollteil spielt wieder die gleichmäßige Bewegung nebeneinanderliegender Stimmen in reinen Quinten zur Veranschaulichung der düsteren Stimmung eine große Rolle.

„Kuckuck“ („Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“) verlangt in seinem geistreichen Satze große Virtuosität im Vortrage, wenn es die beabsichtigte Wirkung machen soll.

Wir haben also gesehen, daß Strauß bis jetzt auf dem Gebiete der Chorkomposition viel Schönes geschaffen hat, und daß wir ihm auch hier manche Anregung für Neues zu danken haben. Manche Äußerungen seines Talenten, die uns im Augenblick frappieren, sind vielleicht nötig für seine Entwicklung und gar nicht einmal so wichtig und charakteristisch für seine Gesamterscheinung als es uns jetzt vorkommt. Jedenfalls dürfen wir hoffen, daß er, dessen musikalisches Leben keinen Stillstand kennt, noch nicht das letzte Wort auf diesem Gebiete gesprochen hat, und daß wir noch manches von ihm erwarten können.

DIE URAUFFÜHRUNG DER „JOSEPHSLEGENDE“ VON RICHARD STRAUSS IN PARIS

VON FELIX VOGT IN PARIS

Von allen lebenden deutschen Tonsetzern kennt Frankreich nur Richard Strauß. Für Reger sind zwar kürzlich einige rühmliche Anstrengungen gemacht worden, aber der Erfolg hat sich noch nicht eingestellt. Es galt daher als großes Ereignis, als man hörte, daß Strauß sein neuestes Werk, die „Handlung in einem Aufzuge“ der „Josephslegende“ zuerst in Paris unter seiner eigenen Leitung werde hören lassen. Der Meister hat sich mit diesem Entschlusse großmütig gezeigt, denn seine bisherigen Erfahrungen mit den Pariser Opernbühnen waren nicht sehr ermutigend. Paris hat weder die „Feuersnot“, noch die „Elektra“, noch den „Rosenkavalier“, noch die „Ariadne“ zu sehen und zu hören bekommen. Die „Salome“ erzwang allein den Zutritt zur Großen Oper, nachdem einige deutsche Gastspielvorstellungen im Chatelet die Gewähr des Erfolges geboten hatten. Im Falle der „Josephslegende“ gab wohl der Umstand den Ausschlag, daß Strauß in der Bewunderung des russischen Ballets mit dem Pariser Publikum übereinstimmt, und daß gerade zur besten Zeit in Paris die neunte Saison des russischen Ballets unter der Leitung des Herrn von Diaghilew eröffnet wurde. Was übrigens die Pariser Opernhäuser dem deutschen Tonsetzer schuldig geblieben sind, das haben ihm die Orchesterkonzerte, soweit es in ihren Kräften stand, vergütet. Hier war die Serie vom „Eulenspiegel“ bis zur „Domestica“ auch in Paris vollständig.

Das Ballet oder, wie man für das Werk von Richard Strauß richtiger sagt, das Mimodram, ist ein Mittelding zwischen Musikdrama und Symphonie, und wenn ein Meister, wie Strauß, diese Kunstform wählt, so vereinigen sich hier die Vorzüge der beiden anderen ganz von selbst. Die „Josephslegende“ wird mit wenigen Kürzungen auch als Konzertmusik zu brauchen sein, und nicht sehr schwierig wäre es, die Pantomime in Worte und Gesangsnoten umzusetzen.

Die biblische Sage von Joseph und der Frau des Potiphar, der die Genesis grausamerweise einen Eigennamen verweigert hat, wird vom modernen Menschen und namentlich vom modernen Franzosen nur von der komischen Seite genommen, und daher war es ein großes Wagnis sie ernst zu behandeln, sei es auch nur in einem einzigen Akt und ohne gesungene Worte. Die Textdichter Harry Graf Keßler und Hugo von Hofmannsthal haben daher gut daran getan, von der Bibel in einem wichtigen Punkte abzuweichen und ihrer ernsten Handlung einen tragischen Schluß

zu geben. Ihr Joseph wandert nicht ins Gefängnis, um sich dort als Traumdeuter Geltung zu verschaffen, sondern Potiphar will ihn mit glühenden Zangen foltern lassen, aber ein Engel in goldener Rüstung erscheint und führt den unschuldigen Jüngling hinweg nach dem Muster des Engels des Tobias. Wir erfahren auch, was aus Potiphars Weib wird, was die Bibel ganz verschweigt. Sie empfindet solche Gewissensbisse über ihre falsche Anklage der Unschuld, daß sie sich nach dem Verschwinden Josephs und seines himmlischen Begleiters mit ihrem eigenen Perlenhalsband erdrosselt. Sehr zu billigen ist auch der gewollte Anachronismus, daß Potiphars Weib und Hofhaltung in die venetianische Renaissance von 1530 und in die Manier des Paolo Veronese in seiner Hochzeit von Cana übersetzt worden ist. Das bot in dekorativer Hinsicht die größten Vorteile und gibt dem Ganzen einen freien künstlerischen Anstrich, der die willkürliche Behandlung des biblischen Stoffes und das starke Vordrängen des sinnlichen Elements nicht nur annehmbar, sondern auch erfreulich macht. Man fühlt sich in die nachsichtige Stimmung des Quattrocento versetzt und bemitleidet sogar die vornehme Dame in Goldbrokat, die für den reizenden Hirtenknaben eine brennende Leidenschaft empfindet, die keine Rücksicht mehr kennt.

Die Handlung beginnt nach wenig Takten eines Vorspiels, dessen entschiedenes und klares Motiv später in der Überleitung von Tag zu Nacht wiedererscheint. Wir sehen ein glänzendes Gastmahl in einer mächtigen Säulenhalle, die ein Meisterwerk des spanischen Malers José Maria Sert ist. Diese Säulen sind nämlich aus schwarzem Marmor und auf ihren Windungen mit Gold bedeckt. Der Eindruck ist überwältigend, und von diesem schwarzgoldenen Hintergrunde heben sich die Prunkgewänder der Renaissance wunderbar ab. Potiphar und sein Weib sitzen links auf einem besonderen Hochsitz und ihre Gäste an einem langen Tische unter einer Loggia, die von den Säulen getragen wird. Das thronende Paar empfängt allerlei Geschenke und Tribute und läßt einen Tanz der Frauen und einen Boxerkampf der Jünglinge an sich vorüberziehen. Der Kontrast zwischen verhüllten und unverhüllten Frauen hat sowohl dem Tonsetzer, als dem Balletmeister Fokin ein günstiges Thema geliefert. Strauß spielt hier anmutig mit den ungewöhnlichsten Taktarten, ohne die Klarheit der Musik zu beeinträchtigen oder die Tänzerinnen zu verwirren. Es kommt da sogar ein Zehnvierteltakt vor, der vom Fünfvierteltakt unterschieden wird. Außerordentlich munter in Musik und Tanz ist der folgende Faustkampf der Jünglinge, die in solche Wut geraten, daß die Leibwächter sie auseinanderreißen müssen.

Nach dieser wilden Szene bildet das absichtlich hinausgezögerte Erscheinen Josephs einen mächtigen Kontrast. Der zum Kaufe angebotene Knabe wird schlafend in den Saal gebracht und erst hier vor den Gästen enthüllt und aufgeweckt. Er erhebt sich, mit einem weißen Ziegenfell

bekleidet, das Arme und Beine völlig frei läßt. Harfner, Flötenspieler und Knaben mit Zymbeln begleiten Joseph, der, von ihrer Musik angeregt, langsam und „wie in mystischer Ekstase“ zu tanzen anfängt. Diese mystische Ekstase hat wenigstens Hofmannsthal in seinem Textbuch vorgeschrieben, aber Strauß hat sie offenbar als verfrüht angesehen und nur die kindliche Unschuld und Frohmütigkeit betont. Der Balletmeister und der Tänzer Leonid Miassin sind seiner Weisung gefolgt. Dann aber sollten nach gemeinsamer Absicht die berühmten Hochsprünge Nischinski's folgen, und zu ihrer Motivierung bemerkte Hofmannsthal: „Dritte Tanzfigur: drückt das Suchen und Ringen nach Gott aus, dazwischen einzelne Momente der Verzweiflung. Diese Figur besteht in der Hauptsache aus hohen Sprüngen (so wie David vor der Bundeslade springt), als ob Joseph suchte in den Himmel zu springen.“ Nach der Bibel „tanzte“ David vor der Bundeslade, aber von seinen Hochsprüngen wissen wir nichts. Der Anfänger Miassin springt übrigens noch lange nicht so gut, wie sein berühmtes Vorbild, das er in letzter Stunde ersetzen mußte. Bei Nischinski wurde jeder Sprung rasend beklatscht. Bei Miassin bleibt man ruhig, wenn auch mit großem Wohlwollen. Man bleibt jedenfalls weit entfernt von der „sublimsten Heiterkeit und dem verkörperten göttlichen Lachen“, das Hofmannsthal hier vorgeschrieben hat. Endlich sieht man in Potiphars Weib die Leidenschaft erwachen, und hier bedauern wir es nicht, daß die „hieratische“ Rubinstein wegen Krankheit auf die Rolle verzichtet und die dramatische Sängerin Kussnezow, eine hervorragende Salome, ihre Stelle eingenommen hat; denn diese Sängerin hat viel eher das Äußere einer üppigen, leidenschaftlichen Frau, als die dürre Rubinstein, und ihr Mienenspiel und ihre Bewegungen entsprechen genau den Anforderungen der Musik, die immer wärmer wird. Joseph wird nun als Sklave von Potiphar angekauft und mit rieselndem Goldstaub bezahlt. Auch der Goldstaub hat sein besonderes musikalisches Motiv erhalten.

Unter einer einschmeichelnden Abendmusik leert sich die Halle, und unter der Loggia der Mitte wird für Joseph, der allein gelassen wird, ein einfaches Lager bereitet. Joseph träumt, wie das Textbuch sagt, von seinem Schutzengel, der sich musikalisch durch beharrliche mystisch-primitive Quintenparallelen in der höchsten Höhe zu erkennen gibt. Dann nähert sich verstohlen in weißem, flatterndem Gewande und mit aufgelöstem Haare Potiphars Weib dem Lager, und hier nimmt die Musik zum erstenmal etwas Wagnerisches an, um die unheimliche Leidenschaft der Sünderin zu schildern. Wir denken an Kundry und sogar an das „wilde Weib“ Ortrud. Endlich wagt sie es, den Schläfer mit einem Kusse zu wecken. Dieser fährt entsetzt empor, verläßt das Lager und verhüllt sich in seinen Mantel, den er als Decke benutzt hatte. Die Verführungsszene ist immerhin musikalisch zu weit ausgesponnen und hat den Ballet-

meister und die Darsteller fühlbar in Verlegenheit versetzt, denn eine Steigerung der Wirkung ist hier ohne Verletzung des Anstandsgefühles kaum auszudenken und zu verwirklichen. Die Verführerin wälzt sich längere Zeit vor den Füßen des spröden Jünglings, der seinen Mantel nicht mehr festhält, und dessen Beine bis über die Knie nackt sind. „Proh pudor!“ müssen wir mit dem alten Römer ausrufen. Endlich findet Joseph den Mut und die Kraft, seine Herrin abzuschütteln, so daß sie rücklings zu Boden fällt. Das Geräusch führt die Dienerinnen herbei, die Zeit gefunden haben, sich in schwarz gekleidete Furien zu verwandeln, die Joseph bedrohen. Hier ist eigentlich die Bibel doch dramatischer als das moderne Mimodram, denn das Weib Potiphars reißt dem flüchtigen Joseph hier nicht den Mantel von den Schultern und bedient sich desselben nicht als Beweisstück. Doch, wir verzeihen den Fehler gerne, denn er trägt uns von der Seite des Tonsetzers einen orientalischen Furientanz ein, der nichts zu wünschen übrigläßt. Das Erscheinen des hinzuerfundenen Engels ist in musikalischer Beziehung ebenfalls an sich und als Kontrast zum wilden Hexentanz lebhaft zu billigen. Der Selbstmord des Weibes Potiphars bildet musikalisch nur noch eine rasch vorüber-eilende Episode innerhalb der weihevollen Symphonie des Schlusses, in dem die Quintenparallelen des Engelstraumes eine erhöhte Bedeutung erlangen.

Die Musik von Strauß ist in der „Josephslegende“ im ganzen merkwürdig einfach gehalten. Man hat das Gefühl, als ob der Meister sie mit Begeisterung sehr rasch niedergeschrieben hätte. Das ganze Werk dauert übrigens nicht länger als 70 bis 75 Minuten, und schon daraus ergibt sich, daß die einzelnen Bilder knapp gehalten sind. Wenn man freilich, wie gestern in der Großen Oper, gleich nach Strauß' Mimodram die pikante Scheherazade von Rimsky-Korssakow hört, so drängt sich doch die Beobachtung auf, daß der verstorbene russische Meister seine musikalischen Ideen bloß wiederholt, während der deutsche Meister sie bei aller Knappheit „entwickelt“. Das war von jeher der Vorzug deutscher Tonkunst und scheint es auch bleiben zu sollen.

EIN LITERARISCHES DENKMAL FÜR RICHARD STRAUSS

VON DR. ERNST RYCHNOVSKY IN PRAG

Im Hochsommer dieses Jahres betritt Richard Strauss, viel geliebt und viel gescholten, die Sonnenhöhe des Lebens. Und nun sieht er zurück auf den Weg, den er zielsicher zurückgelegt hat und sieht das ausgespannte Land im Glanze der wärmenden Sonne zu seinen Füßen liegen. Heute trägt das markanteste Künstlerprofil seine Züge. Und so oft ein Werk von ihm die musikalische Öffentlichkeit zwingt aufzuhorchen und seines Geistes starkes Wehen zu verspüren, setzt man sich mit ihm und seiner ungeheuerlich wandelbaren Kunst auseinander, aber niemand ist mehr, der es wagte, seine künstlerische Potenz in Zweifel zu ziehen. Daheim, in seiner Vaterstadt, hat man an seinem Geburtshause eine Erinnerungstafel angebracht, deren Text schlicht und mit fast aufreizender Sachlichkeit der Mit- und Nachwelt kündigt, daß in diesem Hause am 11. Juni 1864 Richard Strauss geboren wurde.

Aber auch ein literarisches Denkmal ist ihm gesetzt worden, schöner, aufschlußreicher, würdiger, bei aller Liebe für das Objekt doch objektiv, mit Einwänden nicht zurückhaltend, aber die ungeheure Bedeutung dieses Objektes bewußt in das scharfe Licht der Beurteilung rückend. Max Steinitzer hat dieses Denkmal errichtet¹⁾. Da haben wir nun die erste zusammenfassende und von höherer Warte aus geschriebene Biographie Richard Strauss' vor uns. Wer Steinitzer aus seinen in reinigende göttliche Grobheit getränkten „Musikalischen Strafpredigten“ kennt, wer sich je an seinem Idealismus erbaut hat, der nie daran zweifeln will, daß die Schäden unserer Musikpflege durch zielbewußte Beeinflussung behoben werden können, wer sich je an der frischen Form seiner Attacken erheitert und ergötzt hat, der wird das jetzt in völlig neuer Form vorliegende Buch Steinitzers gleich von vornherein mit dem lebhaftesten Interesse in die Hand nehmen. Mit doppeltem Interesse, weil der Verfasser und der Inhalt des Buches den Leser mit starken Banden an sich fesseln müssen. Steinitzer ist kein Parteimensch im üblen Sinne des Wortes, er ist aber auch nicht objektiv in jener schlechten Bedeutung des Begriffes, daß er alles lobt und gleichzeitig alles verreißt, weil ihm alles (verzeihen Sie das harte Wort, würde Wippchen sagen) egal ist. Steinitzer hat die Kraft zu lieben, aber, und das macht den Wert seines Buches auf jeder Seite aus, er gibt sich Rechenschaft über seine Liebe, spürt den Gründen nach, warum er sich zu dem Gegenstand, der ihn fesselt, so stark hingezogen fühlen muß, und hält nicht zurück, wo er noch innere Widerstände zu überwinden hat. Was er zu sagen hat, und das ist bei Gott nicht wenig, sagt er in prägnanter, überzeugender Form. Das ist bekanntlich nicht jedermanns Sache, weil nicht jeder Autor schon weiß, was er sagen soll, wenn er sich an den Abschreibtisch setzt, um ein elftes Buch aus zehn anderen zu machen.

Steinitzers Strauss-Biographie wohnt eine starke Überzeugungskraft inne. Sie hat das edle packende Pathos des Glaubens an die gute, gerechte Sache und darum das Zeug in sich, wirklich ein musikalisches Hausbuch zu sein. Wer sich über Richard Strauss wirklich gut und verläßlich orientieren will, der wird es aus diesem Buche tun. Hier findet er alles, was ihm zu wissen not tut. Und wer da weiß, wie viel noch über moderne Kunst zu wissen not tut, der wird bald merken, wie viel er hier findet.

¹⁾ Richard Strauss. Biographie von Max Steinitzer. 5.—8., vollständig umgearbeitete Aufl. Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin 1914.

Mit feinem psychologischen Spürsinn geht Steinitzer der künstlerischen Entwicklung seines Helden nach. Er legt mit geschickter Hand die zarten Fäden auseinander, die sich zu dem kostbaren Gewebe zusammengefunden haben, das in der Musik der Gegenwart die Marke Richard Strauß trägt. Mit stärkster innerer Anteilnahme lesen wir, wie in holder Münchener Jugendzeit der Knabe in der streng konservativen Umgebung des Vaterhauses aufwächst, seine ersten kompositorischen Versuche macht, noch als Gymnasiast erfolgreich aufgeführt wird, wie er Hans v. Bülow kennen lernt und durch dessen Vermittlung nach dem kunstsinnigen Meinungen kommt. Hier beginnt durch die Bekanntschaft mit dem idealen, fanatisch eifrigen Wagner-Apostel Alexander Ritter der innere Umschwung in ihm, der sich dann in der ersten Münchener Dienstzeit vollendet. Schon durch seine Heirat mit einer Nichte Wagners, um mit Steinitzers Worten zu reden, und seinen Weimarer Verkehr mit Liszt stand Ritter mit seinem flammenden Temperament im fortschrittlichen Lager, und die Grundmelodie seiner Belehrung an Strauß hieß oft: Verbrenne, was du an gebetet hast. Außer Brahms kamen besonders die alten Romantiker des Konzertsaaes, Mendelssohn und Schumann, mit ihren „Kindereien“ schlecht bei ihm weg, wobei mehr der glühende Parteimann aus ihm zu sprechen schien als der kompositionstechnisch abwägende Musiker. Er entging nicht jenem Egozentrismus der Neudeutschen, alles selber machen zu wollen, den Formenschatz der Jahrhunderte feingeistiger Arbeit italienischer, französischer und deutscher Meister zu negieren. Gerade die Gefahr, daß ihm die Form zur Schablone werde, wäre aber für Strauß, wie für jeden Genialen, die geringste gewesen, und diese Negation fand denn auch keinen nachhaltigen Boden bei ihm. Er wurde in der Folge milder und universeller im Urteil und ließ immer mehr nur Empfindungen und Gründe wirklich musikalischer Art, nicht nationale oder kulturelle, für oder gegen ein Kunstwerk gelten. Wenn er später noch gelegentlich die in ihrer Sphäre gewiß meisterhaften Werke romanischen Ursprungs, wie „Mignon“ und „Cavalleria“, als „Schund“ bezeichnete, so ist dies sicher nicht als abgewogenes künstlerisches Urteil, sondern als temperamentvolle Kürze des Ausdrucks anzusehen. Ein Punkt, in dem Ritter positiv war, wurde auch ihm gefährlich: der Sinn für jene neudeutsche Schreibtisch- und Klavieroper, wo hundert nur beim Lesen wirksame kleine textliche und musikalische Feinheiten in Mittelstimmen, die nicht zu Gehör kommen, und in Nebenrollen, die man überall mit derben Chormitgliedern besetzt, versplittert werden, kurz, wo sich das musikpoetische Wollen in verhängnisvoll antirealer Weise mit dem bühnentechnischen Können verwechselt zeigt. Vielleicht zeigt auch noch das anstandslose Durchkomponieren des „Rosenkavalier“ Spuren jener nicht frühzeitig geübten Schärfe in der Unterscheidung zwischen dem buch- und bühnenmäßig Wirksamen.

Man wäre nur allzu leicht versucht, Strauß an der Hand des prächtigen Steinitzerschen Buches in alle seine künstlerischen Stationen nachzufolgen, und würde sich gern mit seinen symphonischen Dichtungen und den Musikdramen beschäftigen. Aber nur zu leicht gerät man diesem so aufschlußreichen Buche gegenüber in die Gefahr, den zur Verfügung stehenden Raum zu überschreiten. Darum will ich für diesmal und an dieser Stelle schon jetzt Abschied nehmen von einem Buche, das mir einen großen Genuß bereitet hat. „Was ich anstrebte“, sagt Steinitzer, „war, unbefangene Leser in Strauß' durch seine Vielgestaltigkeit schon jetzt äußerst schwer zu überblickendes Schaffen einzuführen und ihnen zugleich die Anregung zu geben, stolz auf ihn zu sein als auf einen der großen und lauterer Charaktere im öffentlichen Leben des deutschen Volkes, an denen es heute gewiß keinen Überfluß hat.“ Kein Zweifel, was der Verfasser angestrebt, ist ihm in reichstem Maße gelungen.

ERNST VON SCHUCH †

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

Der jähe Schreck, der bei der Nachricht von dem unerwartet schnellen Hinscheiden Schuchs alle Musikkreise Dresdens lähmte, ist noch nicht gewichen. Noch können und wollen wir es nicht glauben, daß so viel Feuer und Leben, so ungeheures Können, so großes künstlerisches Streben für immer dahinsein soll, daß wir den Mann unwiederbringlich verloren haben, der 42 Jahre lang in unserem Musikleben das anfeuernde Element, der Führer und Vorkämpfer war.

Noch haben sich nicht zwei Jahre vollendet seit dem Tage, da ich ihm an dieser Stelle froh und zuversichtlich einen Aufsatz zur 40jährigen Jubelfeier seiner Wirksamkeit widmete. Und heute gilt's, ihm den Abschiedsgruß nachzurufen — keine wehleidige Totenklage („denn er war unser!“), sondern Worte treuen Gedenkens, das in allen lebendig bleiben wird, die ihn kannten und liebten.

Wie kam's, daß dieser Kapellmeister in unseren Herzen, unserem ganzen musikalischen Bewußtsein so tief wurzelte, daß er mit seiner beispiellosen Volkstümlichkeit selbst den vergöttertsten Tenor in Schatten stellte? Erst seit Jahresfrist nennt der Theaterzettel der Dresdener Hofoper auch den Dirigenten des Abends, und doch war der Name Schuch allen Kreisen seit einem Menschenalter geläufig, empfand selbst der einfache Mann, daß in diesem Künstler sich ein gut Teil unseres Ruhmes, unserer Kulturgeltung verkörpere.

Ein deutscher Mittelstaat wie das Königreich Sachsen, dessen politische Geschichte so viele dunkle Blätter enthält, hat es nicht leicht, inmitten des Reiches und der zentralisierenden Neigungen unseres Zeitalters sich Geltung zu verschaffen. Man kennt draußen unseren Volksfleiß, unsere gewaltige Industrie, unseren engmaschigen Verkehr, aber man vergißt gern, daß Sachsen, und Dresden vor allem, ein altes Kulturgebiet mit bodenständiger Eigenart ist und bleiben will. Ja, es gibt sogar gewisse Kreise, die es uns übelnehmen, daß wir uns gegenüber dem alleinseligmachenden Berliner Geschmack in Kunst- und anderen Dingen unsere Selbständigkeit und Unabhängigkeit zu wahren entschlossen sind. Und dieses Willens künstlerischer Vollstrecker war Ernst v. Schuch. Er stand durch seine österreichische Art dem sächsischen Wesen von Haus aus nahe und war im Lauf der langen Jahre ganz der Unsere geworden; er wahrte die Tradition, die an die großen Namen der Hasse, Naumann, Weber, Wagner anknüpfte, und war doch gleichzeitig ein Mehrer des alten Ruhms, indem er bis in seine letzten Jahre mit dem Wagemut des Jünglings nach neuen, kühnen Taten ausschaute. Neues herauszubringen, sich in eine Partitur, die noch niemals zum Klingen gebracht worden war, zu versenken, war ihm Freude und Lebensbedürfnis. Und weil er, von einigen wenigen Gelegenheitsarbeiten abgesehen, sich nie als Komponist betätigt hatte, also keiner „Richtung“ oder „Schule“ angehörte, sondern die bewundernswerte Gabe besaß, sich in jeden Stil rasch und sicher einzufühlen und aus jedem Werke das Wesentliche und Wirksame herauszuheben — deshalb waren alle Tonsetzer glücklich, ihm ihre Schöpfungen zur Uraufführung anzuvertrauen. Und so kam es, daß in jedem Winter mindestens einmal die Augen der gesamten Musikwelt sich auf das Königliche Opernhaus in Dresden richteten und auf den genialen Dirigenten, der dort mit untrüglichem Stilgefühl seines Amtes waltete. Da kamen die Fremden, die Kenner, die Kritiker aus aller Herren Ländern, und wenn sie einer Vorstellung unter Schuch beigewohnt hatten, wurde es ihnen klar, daß dieser Künstler nicht nur durch gelegentliche große Leistungen blendete, sondern sich in seinem Orchester in einem Leben voll Arbeit ein Instrument von höchster Feinheit,

leichtester Beweglichkeit und klanglicher Vollendung geschaffen hatte, auf dem er dann mit der selbstverständlichen Sicherheit des Virtuosen, mit der Leichtigkeit des Improvisators zu spielen wußte. So klang sein Name und mit ihm der Name der Dresdener Hofoper ruhmvoll hinaus in fernste Weiten und sicherte uns die kulturelle, künstlerische Geltung, auf die wir stolz sein dürfen und wollen.

Wir Dresdener wußten aber noch mehr. Wir kannten seine unermüdliche Arbeit im kleinen, seine Sorge um den Nachwuchs auf der Bühne und im Orchester, seine geradezu sprichwörtlich gewordene Genauigkeit beim Studium. „Mit Schuch eine Partie zu studieren bleibt ein Gewinn fürs ganze Leben“ — das haben mir viele große Sänger und Sängerinnen voll ehrlicher, dankbarer Begeisterung gesagt. Und sie vergaßen nicht, lächelnd hinzuzufügen, wie unerbittlich Schuch auf jedes Sechszehntel, jeden Punkt achte, und wie sie anfangs über diese „Pedanterie“ erstaunt und verstimmt gewesen seien, bis sie dann erkannten, daß in ihr ein wesentlicher Teil des Schuchschen Erfolges beruhe.

Gerade die wundervolle Vereinigung der sorgsamsten, eigensinnigsten Vorbereitung mit der genialen Intuition bei der Aufführung war für Schuchs Künstlerschaft so bezeichnend. Fast vor jeder Generalprobe habe ich's erlebt, daß er Einzelstellen nochmals mit dem Orchester durchnahm, ja bisweilen rief er selbst vor der Vorstellung noch durch eine kurze Probe seine Anweisungen den Kapellmitgliedern ins Gedächtnis — aber sobald die Aufführung begonnen hatte, wurde der gewissenhafte Lehrer, der peinlich genaue Erzieher zum begnadeten Führer — da war alle Pädagogik vergessen, und die Kraft seines überlegenen Künstlerwillens, die Glut seiner Feuerseele, das Feingefühl seines rhythmischen und dynamischen Empfindens zwang alle Mitwirkenden, alle Hörer unwiderstehlich in den Bann. Und niemals war er in seinen Leistungen stereotyp, sondern stets in anderer Weise von seinem Temperament, von der Eingebung des Augenblicks geleitet, immer derselbe nur im ganzen Einsetzen seiner starken Persönlichkeit. Ich habe beispielsweise „Tannhäuser“ etwa 20 mal unter Schuch gehört und dabei festgestellt, daß er die Ouvertüre stets in Zeitmaß, Steigerung, Rhythmik anders interpretierte als das vorige Mal, ohne dabei dem Tonwerk irgendwie Gewalt anzutun. Dasselbe konnte ich bei dem „Meistersinger“-Vorspiel beobachten, das ihm besonders ans Herz gewachsen war, und das gerade im Opernhause erklang, als ob seine Seele die Schwingen zum Flug in das Land der ewigen Harmonieen ausspannte.

So glücklich sein Leben sich im ganzen gestaltete, so sehr man ihn als Sonntagskind zu betrachten berechtigt war, so wenig waren ihm Prüfungen aller Art erspart, ja in den letzten Jahren seiner Wirksamkeit hat er wohl manchmal Grund gehabt, bitteren Gedanken Raum zu geben. Aber aus seiner Kunst floß ihm immer neue Spannkraft, sodaß er durch große Kunstleistungen die düsteren Ahnungen zum Schweigen bringen konnte. Von Meran, wo er zur Erholung weilte, kehrte er vor zwei Monaten heim, um den „Parsifal“ zu leiten, das einzige Werk Wagners, das er noch nicht dirigiert hatte. Es war seine letzte große Kunsttat — mit des Bayreuther Meisters Schwanengesang vollbrachte auch Schuch das letzte ragende Werk seiner Interpretationskunst, die so vielseitig war, daß sie keine Grenzen kannte und mit jeder neuen schwierigeren Aufgabe nur um so schöner emporwuchs.

Nun trauern wir an seiner Bahre, und zu dem tiefen Weh, mit dem uns die Gewißheit seines Verlustes erfüllt, gesellt sich die bange Frage: Wer wird das reiche Erbe übernehmen, das er hinterließ? Wer kann uns werden, was er in so langer Zeit uns geworden war? Unersetzlich freilich ist kein Mensch auf Erden, und auch für Schuch wird sich ein Nachfolger finden, wenngleich der spärende Blick sorgenvoll umherschaut nach einem, der in Oper und Konzert, im großen und im kleinen ihm gleichkommt und überdies noch das innige Heimatsgefühl besitzt, das Schuch trotz

vieler Verlockungen unlöslich mit Dresden verband. Möge es dem Grafen Seebach, der sich jetzt vor die vielleicht schwerste und folgenreichste Aufgabe seiner Intendantentätigkeit gestellt sieht, gelingen, für Schuch einen ebenbürtigen Nachfolger zu finden, und möge er dabei von allen guten Geistern der Kunst geleitet sein. Und der Mann, der an so verantwortungsreiche Stelle gelangt, soll sich dessen bewußt bleiben, daß die Augen der ganzen Musikwelt auf ihm ruhen, und daß der Ruhm der Dresdener Hofoper zum großen Teil in seine Hände gelegt ist. Möge vor allem mit der Stellung des Dresdener Generalmusikdirektors diejenige künstlerische Freiheit verbunden bleiben, zu der Schuch seinen Posten erhoben hatte, denn nur, wenn dem Nachfolger diese Freiheit verbleibt, wird er die Verantwortung freudigen Herzens übernehmen können.

Du aber, lieber, großer Schuch, schlafe in Frieden. Du warst mit all deinen Ecken und Kanten doch ein ganzer Mann, ein echter Künstler. Tausende und aber Tausende hast du beglückt, begeistert, erhoben; ihr unauslöschlicher Dank folgt dir in die Ewigkeit.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auch der Bilderteil dieses Heftes ist ganz Richard Strauß gewidmet. Wir beginnen mit einer Reihe von Porträts. Das erste, aus jüngster Zeit stammend, zeigt den Charakterkopf des Meisters nach einer wohl gelungenen Photographie aus dem Atelier Dürrkoop in Berlin. Ihm lassen wir ein Blatt mit drei Aufnahmen aus der Jugendzeit folgen, auf deren frühestem auch die Mutter des Künstlers mit abgebildet ist. Die Harmonie von Vater und Sohn zeigt das sich daran anschließende Bild, das aus der letzten Lebenszeit des Vaters Franz stammt. Wir kommen zu den erst kurze Zeit zurückliegenden Aufnahmen, die etwa um 1908 anzusetzen sind. Die bildende Kunst steuerte zu unseren Blättern das im Sommer 1910 von Karl Bauer nach dem Leben auf Stein gezeichnete durchgeistigte Porträt bei, dem sich die Büste von Hugo Lederer ebenbürtig zur Seite stellt. Das nächste Blatt zeigt die Gattin des Meisters, Pauline Strauß-De Ahna, als Elsa im zweiten Akt des „Lohengrin“. Zur Vervollständigung der bildlichen Wiedergabe der Persönlichkeit des Schöpfers der „Elektra“ und seiner Umgebung bringen wir noch ein Blatt mit der Abbildung des Arbeitszimmers und seiner idyllisch am Fuße der bayrischen Alpen in Garmisch gelegenen Villa sowie zwei Partiturseiten aus der „Elektra“ und dem „Rosenkavalier“ in Faksimile. Das letzte Blatt zeigt Ernst v. Schuch, den kürzlich verstorbenen, um Strauß hochverdienten Dresdener Generalmusikdirektor — über ihn findet der Leser näheres in dem im vorliegenden Heft befindlichen Gedenkartikel von F. A. Geißler — und die Stätte seiner 42jährigen Tätigkeit, das Dresdener Hoftheater, wo so viele von Strauß' Werken zum ersten Male das Licht der Rampen erblickten.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



JOSEPHINE STRAUSS
MIT IHREM SÖHNCHEN RICHARD



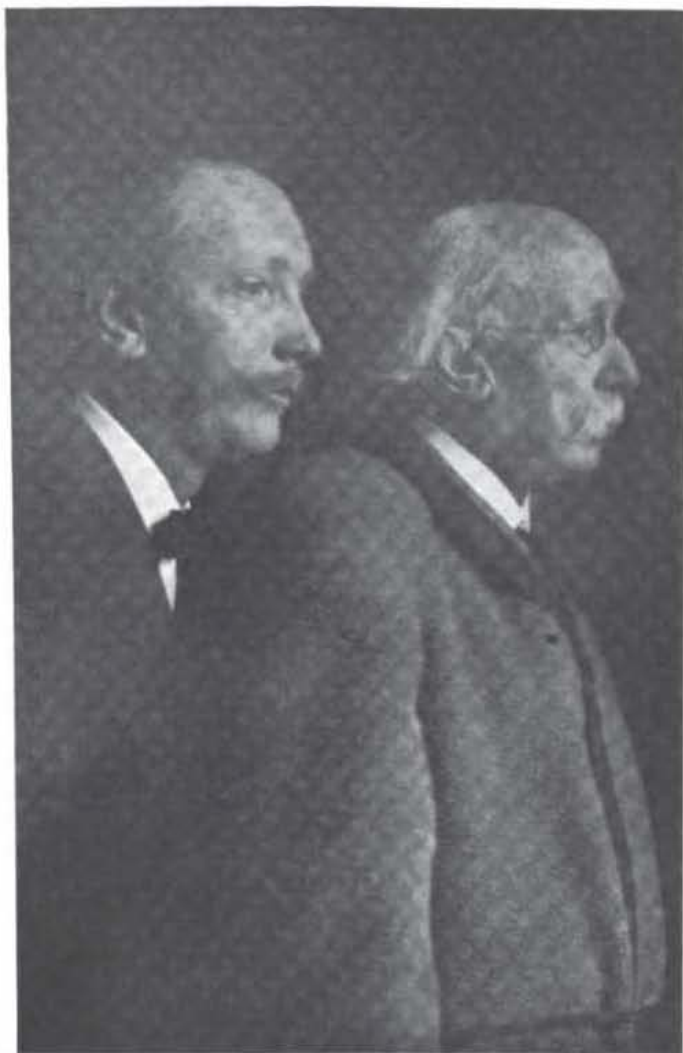
RICHARD STRAUSS
etwa siebenjährig



Franz Hanfstaengl, München, phot.
RICHARD STRAUSS UND SEINE SCHWESTER HANNA
etwa 1876

UoM





RICHARD UND FRANZ STRAUSS
AUS DER LETZTEN LEBENSZEIT DES VATERS



Uor M



RICHARD STRAUSS
Photographien, etwa 1908



XIII 17

1908

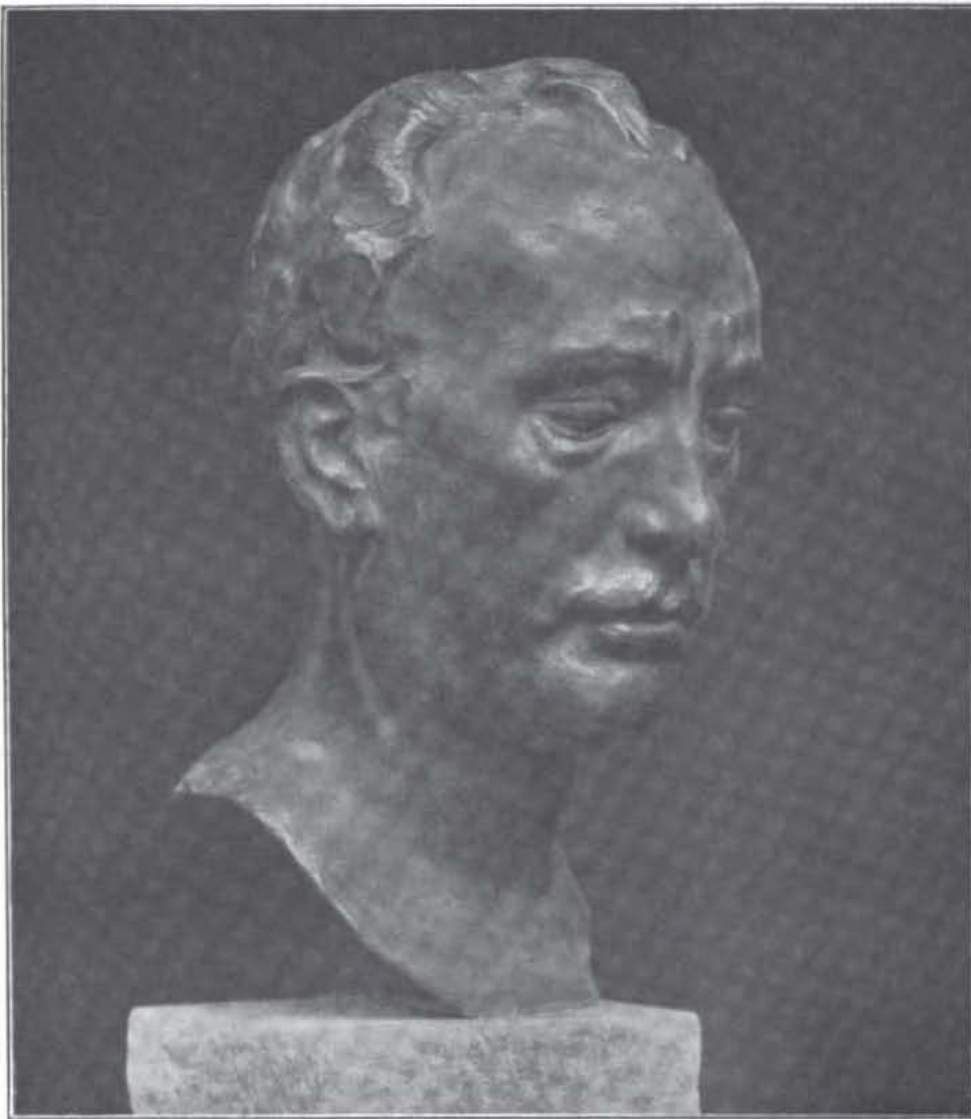


RICHARD STRAUSS

Steinzeichnung nach dem Leben von Karl Bauer, München
Garmisch, im Sommer 1910



U of M



RICHARD STRAUSS
Büste von Hugo Lederer

Aus dem Kunstverlag Fritz Gurlitt, Berlin



UoM



PAULINE STRAUSS
ALS ELSA IM LOHENGRIN



U of M



RICHARD STRAUSS' VILLA IN GARMISCH



ARBEITSZIMMER IN STRAUSS' VILLA IN GARMISCH

U of M



Handwritten musical score for "Der Rosenkavalier" by Richard Strauss. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German below the vocal staves.



Hahn Nachfl., Dresden, phot

ERNST VON SCHUCH

† 10. Mai 1914



DAS DRESDENER HOFTHEATER

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 18 • ZWEITES JUNI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Was Mozart zu einem absolut einzig dastehenden Genie stempelt,
ist die ständige, unzertrennliche Verbindung der Schönheit der
Form mit der Wahrheit des Ausdrucks. In der Wahrheit ist er
menschlich, in der Schönheit ist er göttlich.

Charles Gounod

INHALT DES 2. JUNI-HEFTES

- KARL SCHEIDEMANTEL: Meine „Don Juan“-Übersetzung
FRANZISKA MARTIENSSEN: Die Elemente der Stimmbildung
Messchaert's
MAX STEINITZER: Das Kapitel Weimar in Richard Strauß'
Leben (Schluß)
RICHARD SPECHT: Vom VII. Deutschen Bach-Fest in Wien
(9. bis 11. Mai 1914)
MAX HEHEMANN: Die 50. Tonkünstlerversammlung des All-
gemeinen Deutschen Musikvereins in Essen (22. bis 27. Mai 1914)
REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften
BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Hermann Wetzels, Wolfgang Golther, Egon von Komorzynski,
Hjalmar Arlberg, Martin Frey, Carl Rorich, Wilhelm Alt-
mann, Arno Nadel, Carl Robert Blum
KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Detmold, Dresden, Köln,
München, St. Petersburg
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN
KUNSTBEILAGEN: William Vincent Wallace; Karl Reinecke;
Henriette Sontag; Zum hundertsten Geburtstag Adolph
Henselts (Brief Joh. Nep. Hummels an Henselt; Widmung
Liszts an Henselt); Thomas Koschat, nach einem Stich von
Weger; Carl Attenhofer; Exlibris zum 50. Band der MUSIK
NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

MEINE DON JUAN-ÜBERSETZUNG

VON KARL SCHEIDEMANTEL IN WEIMAR

Am 10. Februar 1912 veröffentlichte der Deutsche Bühnen-Verein in seinem amtlichen Blatte „Die Deutsche Bühne“ folgendes Preisausschreiben¹⁾:

„Der Deutsche Bühnen-Verein hat in seiner letzten Generalversammlung beschlossen, einen Versuch zu machen, die an den deutschen Bühnen ständig zur Aufführung gelangenden nicht-deutschen Opernwerke bzw. die Werke, denen ursprünglich ein fremdsprachlicher Text zugrunde gelegen hat, allmählich mit einem für alle Bühnen gleichmäßig gültigen Text versehen zu lassen. Veranlaßt ist dieser Entschluß durch die Tatsache, daß diese bedeutsamen Werke auf den deutschen Bühnen in Übersetzungen verbreitet sind, die einer strengeren künstlerischen Kritik nicht immer standhalten können, dann aber auch durch die Tatsache, daß nicht nur eine Übersetzung, sondern sehr viele von einem Werke im Gebrauch sind. Die Folge davon ist nicht nur eine Stillosigkeit der Aufführungen, sobald Künstler verschiedener Bühnen sich zusammenfinden, sondern es wird auch in rein praktischer Hinsicht die gegenseitige Aushilfe durch diesen Umstand wesentlich erschwert. Aus diesen praktischen und künstlerischen Erwägungen heraus beschloß der Deutsche Bühnen-Verein, den Versuch zunächst an einem Werke zu machen, und es ist hierfür Mozarts ‚Don Juan‘ ausgewählt worden. Es ist dem Deutschen Bühnen-Verein selbstverständlich bekannt, daß es speziell in den letzten Jahren nicht an Versuchen und Bestrebungen gefehlt hat, gerade diesem Meisterwerke eine würdige und möglichst allgemein gültige deutsche Fassung zu geben, und daß dies Bestreben auch zu bedeutsamen theoretischen Darlegungen in den Fachblättern geführt hat. Da aber keine der bisherigen Fassungen allgemeines Bürgerrecht zu erringen vermocht hat, schreibt der Deutsche Bühnen-Verein hierdurch einen Preis aus für die beste Übersetzung von Mozarts - Da Ponte's ‚Don Juan‘.“

Dieses Preisausschreiben fand mich nicht unvorbereitet. Meine Bekanntheit mit der Mangelhaftigkeit der deutschen „Don Juan“-Übersetzungen reicht bis ins Jahr 1881 zurück, als ich den Don Juan zum ersten Male sang. Seitdem habe ich mich, zunächst im Interesse meiner eigenen Rolle um Verbesserung des Gesangstextes bemüht. Zu diesem

¹⁾ In den Schlußsitzungen der Preisrichter, die unter dem Vorsitz des Barons von Putlitz am 11., 12. und 13. April d. J. in Stuttgart stattfanden, und an denen teilnahmen: Prof. Fuchs (München), Hofrat Gerhäuser (Stuttgart), Prof. Krebs (Berlin), Dr. Otto Neitzel (Köln), Generalmusikdirektor Dr. von Schillings (Stuttgart), Dr. Leopold Schmidt (Berlin), Direktor Illing (Stettin), Geheimrat Lautenburg (Berlin), Rechtsanwalt Wolff (Berlin), wurde, wie wir in der „Tageschronik“ des 1. Maiheftes bereits kurz mitgeteilt haben, der Preis der Arbeit mit dem Motto „Ora cantiamo“ zuerkannt. Die Öffnung des Kuverts ergab als Preisträger Herrn Kammersänger Karl Scheidemann (Weimar). Der Künstler hat unserer Aufforderung, sich über seine Übersetzung zu äußern, in liebenswürdigster Weise entsprochen. Die Dresdner Hofoper bringt übrigens noch in diesem Monat den „Don Juan“ in der Scheidemann'schen Übersetzung zur ersten Aufführung. Red.

Zwecke mußte ich mich vertraut machen mit der italienischen Originaldichtung Da Ponte's ebenso wie mit der Originalvertonung Mozarts. Im Laufe der Jahre hatte ich Veranlassung, mich auch im Interesse anderer Rollen um Verbesserungen zu bemühen, und so ist es gekommen, daß sich bei mir eine ansehnliche Menge Vorarbeiten für eine Übersetzung angesammelt hatte, die zu sichten und zu ergänzen es nur eines besonderen Anlasses bedurfte. Den Anlaß gab das Preisausschreiben des Deutschen Bühnen-Vereins.

I.

Wenn „keine der bisherigen Fassungen allgemeines Bürgerrecht zu erringen vermochte“, so muß das seine Gründe haben. Bei näherer Prüfung kam ich alsbald zu der Einsicht, daß die bisherigen Übersetzungen entweder in bezug auf die Treue gegen das Original, oder in bezug auf knappe und klare Ausdrucksweise oder in bezug auf musikalische Anpassungsfähigkeit, oder vor allen Dingen in bezug auf Sangbarkeit in der Tat manche Wünsche offen lassen. Die älteren Übersetzungen von Rochlitz (1801), Viol (1858), Wolzogen (1869) enthalten zwar manches Gute, sind aber in allen oben genannten Beziehungen, besonders in Beziehung auf die Treue gegen das Original, unzulänglich.

Dieser Umstand beruht nicht so sehr auf Mangel an Gewissenhaftigkeit oder Kenntnis der italienischen Sprache, als vielmehr auf der Scheu, das Herbe und Derbe der Originaldichtung wiederzugeben. Man weiß ja, daß früher die schöne Phrase im Operndeutsch die unbedingte Vorherrschaft besaß, daß man realistische Redewendungen geradezu für unpassend hielt. So schreibt noch Wolzogen (Schwerin) von dem Schlußteil der sogenannten Registerarie:

„Daß sich der ganze weitere Text der Arie nicht wörtlich übersetzen lasse, weil der italienische Text von hier ab allzu realistisch und dem deutschen Geiste widerstrebend gehalten ist, erscheint mir unzweifelhaft.“

Mit der Zeit ist in dieser Beziehung ein vollkommener Wandel des Geschmacks eingetreten, der es dem Übersetzer gestattet, auch die dem Originale innewohnenden Herbheiten in entsprechender deutscher Form und Ausdrucksweise zu übernehmen. Auf die absolute Richtigkeit der Übersetzung kommt es dabei nicht so sehr an (*ceffo da cani* = Hundefresse), wie auf die sinngemäß getreue Wiedergabe des Grundtones, den die realistische Sprache des Originals einzelnen Sätzen und Szenen der Oper aufprägt. Die Wahrung dieses Grundtones ist von Bedeutung, weil er den handelnden Personen eine schärfere Charakteristik, dem ganzen Werke eine reichere Farbenskala verleiht, hauptsächlich aber deswegen, weil Mozart viele realistische Stellen der Dichtung in vollendeter musikalischer Plastik durchaus realistisch nachgezogen hat.

Das hat auch Carl Niese erkannt, dessen Übersetzung (1882) in bezug auf die Treue gegen das Original sehr bemerkenswerte Fortschritte aufweist. Seine Übersetzung hat aber keine Verbreitung gefunden, weil sie alles in allem trocken, beinahe philiströs anmutet, z. B.

Quasi da piangere
mi fa costei.

Vivan le femmine!
Viva il buon vino,
sostegno e gloria
d'umanità.

Voi sapete quel che fa.

Fin ch' han dal vino
Calda la testa,
Una gran festa
Fà preparar.

Ah, la mia lista
doman mattina
d' una decina
devi aumentar.

Sie rührt zu Tränen mich
Die arme Dame.

Euch sei dies Glas geweiht,
Frauen und Reben,
Ihr seid das Herrlichste
Für jung und alt!

Sie erfuhren, wie's da geht.

Bis von dem Weine
Glühen die Wangen,
Werde begangen
Glänzend ein Fest.

Denn werd' ich sorgen,
Daß du vor morgen
Für dein Register
Namen erhältst.

Die Schwächen einer neueren Übersetzung von Ernst Heinemann (1904) sind durch eine Schrift Gustav Brechers („Opernübersetzungen“, Jungdeutscher Verlag, Berlin) so ausführlich und gründlich nachgewiesen worden, daß ich keine Veranlassung hatte, mich mit ihr künstlerisch und sachlich näher zu befassen.

So blieben schließlich nur noch zwei Übersetzungen übrig, die ich daraufhin zu untersuchen hatte, warum sie „allgemeines Bürgerrecht nicht zu erringen vermochten“: die Übersetzung Max Kalbecks und die Hermann Levis.

Kalbecks Übersetzung, deren dichterische Qualitäten nicht hoch genug eingeschätzt werden können, ist in ihrer gesamten Wesenheit eine freie Nachdichtung. An einzelnen Stellen entfernt sie sich so weit vom Original, daß sie den Charakter einer Neudichtung annimmt. Die B-dur Arie Octavios z. B. kann man nicht mehr als eine Übersetzung ansehen:

Il mio tesoro intanto
Andate a consolar,
E del bel ciglio il pianto
Cercate di asciugare.
Ditele che i suoi torti
A vendicar io vado,
Che sol di stragi e morti
Nunzio vogl' io tornar.

Sanft hab' ich dich geleitet
Durch alles Ungemach,
Wohin dein Fuß auch schreitet,
In Treuen folg' ich nach.
Seh' ich entlarvt den Frechen,
Werde dein Leid ich rächen;
Getrost, dein Ritter streitet!
Er ahndet jede Schmach.

Auch nicht den Mittelsatz der sogenannten Champagner-Arie:

Senza alcun ordine
 La danza sia;
 Chi 'l minueto,
 Chi la follia,
 Chi l' alemana
 Farai ballar.

Flöten und Geigen
 Locken zum Reigen;
 Laß sie nur singen,
 Tanzen und springen,
 Wie sie es wollen,
 Ganz nach Begehr!
 Treib sie im tollen
 Taumel einher.

Die Frage, ob man einem „Don Juan“-Übersetzer das Zugeständnis machen darf, die Originaldichtung Da Ponte's ihrem Wortlaut nach ganz und gar außer acht zu lassen, ist zu verneinen. Mozarts Musik ist aus der Originaldichtung organisch herausgewachsen. Zugegeben, daß der Tonsetzer den Dichter an Größe und Schönheit des Ausdrucks, an künstlerischer Universalität überragt, so hat doch Mozarts Blütenbaum seine Wurzeln in Da Ponte's Dichtung geschlagen.

Verläßt ein „Don Juan“-Übersetzer den Dichter Da Ponte, so ent wurzelt er die „Don Juan“-Musik Mozarts.

Dafür ist der Mittelsatz der Champagner-Arie in Kalbecks Übersetzung ein schlagender Beweis; im Original heißt es (übersetzt):

Ohne jede Ordnung
 Sei der Tanz;
 Hier das Menuet,
 Hier die Follia,
 Hier die Alemande
 Wirst du tanzen lassen.

Ganz abgesehen davon, daß Kalbecks Neudichtung der Champagner-Arie das Besondere des Originalen, das uns ein scharf umrissenes Bild davon gibt, wie Don Juan, der Herr des Hauses, sein Ballfest zu gestalten wünscht, ins Allgemeine verbreitert und nur das sagt, was man von jedem Ballfest sagen kann, läuft sie in ihrem Sprachrhythmus dem Rhythmus der Musik entgegen. Der Kalbeckschen Übertragung wohnt dreiteiliger Rhythmus inne; Mozarts Komposition bedingt aber zweiteiligen Rhythmus. Die Anordnung der Tänze sehen wir auf dem Ballfest befolgt. Die Follia, über deren Charakter Meinungsverschiedenheiten bestehen, wird am besten durch den Ausdruck Walzer ersetzt, der im Finale des ersten Aktes in der Tat gespielt und getanzt wird.

Von der Levischen Übersetzung schreibt Edgar Istel in der Vossischen Zeitung vom 19. April 1914:

„Der ‚Don Juan‘ hat durch den verstorbenen Münchener Generalmusikdirektor Hermann Levi eine so hervorragend praktische Übersetzung erhalten, daß man sich wundert, warum der Bühnen-Verein ein Preisausschreiben gerade für ‚Don Juan‘ erlassen hat und man also nur wünschen darf, die neue, bald offiziell eingeführte Scheidemantelsche Übersetzung bleibe nicht allzu weit hinter der Levischen zurück.“

Trotz der hohen Wertschätzung, die Dr. Istel und mit ihm auch andere der Levischen Übersetzung ob ihrer musikalischen Qualitäten entgegenbringen, darf man doch nicht übersehen, daß sie leider an vielen und, was besonders schwer ins Gewicht fällt, an hervorragenden Stellen ungenau, ja sogar falsch ist, was die folgenden Beispiele beweisen:

Trà cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.

Ach welch ein Tag des Jammers
Brach über uns herein.

Wörtlich übersetzt:

Von hundert und aberhundert Gemütsbewegungen (Affekten) erregt, geht mir wogend das Herz (wallt mein Blut).

Gli vo' cavar il cor.

Vernichtet sei sein Glück.

Wörtlich:

Ich will ihm das Herz ausreißen.
in casa mia entri furtivamente — Du drängtest schmeichelnd dich in meine Nähe —

Wörtlich:

Du drangest verstohlenerweise in mein Haus.
Vorrei, e non vorrei, Ach soll ich es wohl wagen?
Mi trema un poco il cor; Mein Herz, o sag' es mir!
Felice, è ver sarei, Ich fühle froh dich schlagen
Mà può burlarmi ancor. Und steh' doch zitternd hier.

Wörtlich:

Ich möchte und möchte nicht,
Mir zittert ein wenig das Herz;
Glücklich, 's ist wahr, würde ich sein,
Doch am Ende scherzt er nur mit mir.

Rammenta la piaga
del misero seno.

Gedenke deines Schwures,
Gedenke meiner Tränen.

Wörtlich:

Gedenke der Wunde
im Busen des Unglücklichen.

Con questa e quella
Vo' amoreggiar.

(ich) führe das Liebchen
ins Kämmerlein.

Wörtlich:

Mit dieser und jener
will ich mich in Liebe vergnügen.

Bisogna aver coraggio
O cari amici miei
E i suoi misfatti rei,
Scoprir potremo allor.

Wir dienen guter Sache,
Drum Freunde, auf zur Rache!
Glaubt mir, sein Wort ist Lüge,
Sein Tun Verworfenheit.

Wörtlich:

Wir müssen Mut haben,
meine teuren Freunde,
dann können wir seine Missetaten aufdecken.

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa.

Weh mir Armen, was beginnen?
Könn' ich nur von hier entinnen!

Wörtlich:

Tausend trübe (mürrische) Gedanken
Kreisen in meinem Kopfe.

Derartige Beispiele ließen sich noch mehr anführen.

Es liegt die Frage nahe, ob in den angeführten Beispielen die treue Übersetzung wirklich so ausschlaggebend ist, daß ihre Nichtbeachtung als ein Fehler erscheint, der unbedingt verbessert werden muß?

Die Bejahung dieser Frage will ich an der Hand der beiden zuerst genannten Beispiele begründen:

Allegro

Donna Anna

trà cen - to af - fet - ti - e cen - to vammi ondeg-gian - do il

Don Octavio

cor, vam - mi ondeg - gian

vam - - mi ondeg - gian - - - do il

cor, vam-mi ondeg - gi-an - - - usw.

cor, vam - mi ondeg-gian-do il cor,

vam - mi ondeg-

Das ondeggiare (wogen, wallen) hat Mozart in der Gesangslinie deutlich zum musikalischen Ausdruck gebracht. Wenn man die wogende Sekundenbewegung der Singstimme nicht zu einer leeren Koloratur herabdrücken will, muß man das Wort darunter legen, das ihren künstlerischen Zweck zweifellos erhellt, und dieses Wort heißt: wogen oder wallen. In Levis Übersetzung:

Ach welch ein Tag des Jammers
Brach über uns herein

kommt aber weder dieses Wort noch ein entsprechendes Synonym vor.

Elvira sagt in ihrer Auftrittsarie:

Ah, se ritrovo l' empio
E a me non torna ancor,
Vo' farne orrendo scempio,
Gli vo' cavar il cor.

Wörtlich übersetzt heißt der Satz:

Find' ich den ruchlosen (Frevler) wieder und kehrt er nicht zu mir zurück, so will ich ihm furchtbare Marter (Gemetzel) bereiten und ihm das Herz ausreißen.

Die letzten zwei Zeilen illustriert Mozart musikalisch durch Oktavensprünge in der Singstimme, die vom Orchester heftig akzentuiert begleitet werden:



Das cavare (reißen) der letzten Zeile kennzeichnet Mozart am Schluß der Arie noch besonders durch eine von synkopierten Quinten- und Sextensprünge zerrissene Figuration des Es-dur Akkordes:



Der Übersetzer muß unter diese Figuration das Wort reißen legen, wenn sich der Wortausdruck mit dem musikalischen Ausdruck der Komposition decken soll, wie es im Original der Fall ist.

Levi übersetzt:

Floh mir der Undankbare,
Kehrt er mir nicht zurück,
Dann werd' ihm Schmach und Schande,
Vernichtet sei sein Glück!

Mit diesem Text bleibt die auffällig sprunghafte Führung der Singstimme unerklärt und bekommt den Charakter einer bizarren Koloratur.

Ein Beispiel aus der Levischen Übersetzung muß ich noch anführen, an dem gezeigt werden soll, daß auch eine nur ungenaue Übersetzung dem musikalischen Ausdruck Mozarts nicht gerecht zu werden vermag:

Allegro assai

Donna Anna



Ma qual mai s'offre, oh Dei, spet-ta-co-lo fu-ne-sto agli occhi miei!

Levi: Doch welch grauenvolles Bild ent-hüllt sich meinen Augen! Gerechter Himmel!

Als Donna Anna ihren Vater, der ihr eben noch als aufrechter Mann begegnete, plötzlich auf der Erde liegen sieht, erschrickt sie und schreit verzweifelt auf; denn sie muß annehmen, daß er in dem vorausgegangenen Zweikampf gefallen ist. Das ist das Nächste und Natürlichste, und so hat es auch Mozart empfunden und komponiert. Die ersten Noten verlangen darum einen Text, der es der Darstellerin ermöglicht, einen Schrei auszustoßen. Mit den Worten Levis ist das nicht möglich, weil sie einen kurzen Ausruf des Schreckens überhaupt nicht zulassen, und das Wort grauenvoll eher eine verhaltene als eine laute Tongebung bedingt. Es dürfte also angebrachter sein, zu singen:

O mein Gott! Schreckensbild!

Für den nun folgenden rascheren und weniger laut zu singenden Zwischensatz:

spettacolo funesto

erscheint das Levische:

enthüllt sich meinen Augen

textlich zu bedeutend; es gehört, wie im Original, unbedingt auf die musikalisch wiederum gesteigerten Schlußnoten. Für diese spart Levi den Ausruf des Schreckens auf: „Gerechter Himmel!“, der zweifellos am Anfang des Satzes stehen muß.

Ich glaube, der Mozartschen Komposition näher zu kommen, wenn ich übersetze:

O mein Gott! Schreckensbild,
Das grauenvoll und furchtbar
Dem Blick sich bietet.

(Das Bild enthüllt sich nicht Donna Annas Augen, sondern es bietet sich ihnen dar.)

II.

Eine gute „Don Juan“-Übersetzung muß treu sein, d. h. sie muß die Originaldichtung, wenn auch nicht immer wörtlich, so doch immer sinngemäß treu wiedergeben. Nur unter dieser Bedingung wird sie der Musik Mozarts gerecht. Sie darf darum auch nicht haltmachen vor den populär gewordenen Stellen der alten Übersetzungen, sobald sich ergibt, daß sie der Originaldichtung zuwider laufen. Es sind ja schmerzliche Opfer, die dem Übersetzer auferlegt werden, wenn er so allbekannte Stellen wie:

Reich mir die Hand, mein Leben,
Komm in mein Schloß mit mir,

oder:

Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise,
Dann wird das Leben heiter und frei,

streichen muß, und er freut sich ordentlich, daß wenigstens der als geflügeltes Wort bekannte Anfang der Oper:

Keine Ruh' bei Tag und Nacht usw.

unangestastet stehen bleiben kann; denn er gibt das Original getreu wieder, was von den vorher genannten Zitaten eben leider nicht gesagt werden kann. Dem Urheber dieser Verse, Dr. W. Viol (Breslau 1858), daraus einen Vorwurf zu machen, wäre unrecht. Das Duett zwischen Zerline und Don Juan war früher, als in der Oper an Stelle der Secco-Rezitative noch ein frei erfundener Dialog gesprochen wurde, ein für sich allein stehendes Musikstück, das eines wirkungsvollen Anfangs bedurfte, wie er in der Tat mit der Aufforderung Don Juans: „Reich mir die Hand“ usw. überaus treffend gefunden war. Und den Champagner, von dem die Originaldichtung nichts weiß und auch gar nichts wissen kann, weil es zu Don Juans Zeiten überhaupt noch keinen Champagner gab, hat Dr. W. Viol¹⁾ aus der Musik Mozarts herausgehört, die zweifellos vom Champagner inspiriert ist. Auf die hinreißende Wirkung der Arie hat es aber keinen Einfluß, ob dabei das Wort Champagner gesungen wird oder nicht.

Das Duett zwischen Don Juan und Zerline schließt sich im Original unmittelbar dem vorausgehenden Rezitativ an, auf das es auch textlich Bezug nimmt:

Don Juan (Rez.): Quel casinetto è mio; soli saremo,
E là, giojello mio, ci sposeremo.

Duett: Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì. usw.

Um dem Zusammenhange zwischen Rezitativ und Duett des Originalen Rechnung zu tragen, habe ich so übersetzt:

Rez.: Steh, dort in meinem Landhaus sind wir alleine,
Und dort, mein süßes Täubchen, wirst du die Meine.

Duett: Dort reichst du mir die Hand,
Gibst dort dein Jawort mir usw.

¹⁾ In der kritischen Einleitung zu seiner „Don Juan“-Übersetzung (Berlin 1904) gibt Ernst Heinemann an, daß Rochlitz den Champagner in die deutsche Übersetzung eingeführt habe. Das stimmt nicht. Rochlitz übersetzt:

Öffne die Keller!
Wein soll man geben!
Dann wird's ein Leben,
Herrlich und frei!

Das Gebot der Treue gebietet dem Übersetzer auch die Beibehaltung des Reims, ohne den Mozarts „Don Juan“ nicht zu denken ist. Der Komponist hat auf den gereimten Zeilen der italienischen Dichtung seine Melodie aufgebaut, und zwar so gleichlaufend, daß man mit Recht sagen kann, Mozart habe musikalisch gereimt. Will man die dramatische Wirkung dieser musikalischen Reime nicht unterbinden, so muß man, dem Original entsprechend, den Wortreim beibehalten. Das Verlangen nach einem ungereimten „Don Juan“-Text, das hie und da auftaucht, entspringt dem sehr begreiflichen Wunsche nach der Möglichkeit freier, ungebundener Textgestaltung, die es natürlich viel eher als die gebundene zuläßt, die italienische Dichtung möglichst wörtlich zu übersetzen. Aber man braucht sich nur die sogenannte Registerarie des Leporello anzusehen, um augenblicklich zu der Überzeugung zu kommen, daß dieser Arie alle spitzbübische Komik genommen wird, wenn ihr der Reim fehlt. Und die beiden Arien der Zerline büßen ohne Reim unbedingt ihre schelmische Wirkung ein. So gerne ich zugebe, daß im „Don Juan“ der Reim an gewissen Stellen der Oper keine Rolle spielt, z. B. in der Komturszene des II. Aktes, so behaupte ich doch, daß ein reimloser „Don Juan“ seine charakteristische Physiognomie verliert. „Don Juan“ ist und bleibt eine gereimte Oper, ebenso wie die „Meistersinger“.

Die deutsche Sprache ist so geschmeidig, daß man mit Geduld und Ausdauer, die allerdings manchmal auf eine harte Probe gestellt werden, fast immer einen natürlich klingenden Reim zu finden vermag. Wenn an einzelnen Stellen meiner Übersetzung ein paar ungereimte Zeilen stehenbleiben mußten, weil sich ein natürlicher Reim nicht einstellte, so wird man das allenfalls im Textbuch nachprüfen können. Das Textbuch soll aber für die Beurteilung einer Übersetzung nicht in erster Linie zu Rate gezogen werden, denn es handelt sich für den Übersetzer nicht darum, ein in jeder Beziehung tadelloses Textbuch zu schaffen, sondern darum, der Gesangslinie des Komponisten nach Form und Inhalt derart gerecht zu werden, daß die übersetzte Oper wie eine auf deutschen Text komponierte Oper wirkt.

Um diese Wirkung zu erreichen, muß die Übersetzung vor allem sangbar sein. Was nützt schließlich eine treue und auch sprachlich flüssige Übersetzung, wenn sie die schöne Ausführung der Gesangslinie erschwert oder gar verhindert? Dann kann es keinem noch so gut geschulten Sänger gelingen, die wundervollen Melodien zur Geltung zu bringen, die Mozarts Genius in unübertroffener Schönheit aus dem klangreichen Vokalismus der italienischen Sprache zu schöpfen wußte. Zwar kann der Klangzauber der italienischen Sprache, der im Gesang zu einer berückenden Wirkung erhoben wird, durch keine deutsche Übersetzung erreicht werden. Immerhin besteht noch ein gewaltiger Unterschied zwischen einer sangbaren und einer unsangbaren Übersetzung. Den Unterschied empfinden ebensowohl die Sänger

wie die Zuhörer. Die Sänger merken's daran, ob sie sich leicht singt oder nicht, die Zuhörer, ob sie schön oder unschön klingt.

Als Sänger habe ich auf die Sangbarkeit meines Textes die liebevollste Mühe verwendet. Das Kennwort meiner Arbeit: „ora cantiamo“ (jetzt laßt uns singen) sollte den Standpunkt kennzeichnen, von dem aus ich meine Übersetzung betrachtet sehen wollte.

Klangvolle Vokale, die den an gleicher Stelle vorkommenden Vokalen der Originaldichtung möglichst entsprechen und geschmeidige Lautverbindungen, die das glatte Ineinanderfließen der gesungenen Worte ermöglichen, sind die Mittel, die ich angewendet habe, um einen sangbaren deutschen „Don Juan“ zu schaffen. Man muß meinen Text singen oder singen hören, wenn man ihn beurteilen will.

Zu dem Zwecke stelle ich den Lesern der „Musik“ eine Probe meiner Übersetzung zur Verfügung:

Die Registerarie Leporello's

Meine Gnäd'ge, hier in diesem Register,
Buche ich schon seit Jahren die Damen,
Eingeordnet nach Zahl und nach Namen,
Die als Liebchen mein Herr sich gewann,
Ist's gefällig, so schau'n wir's uns an.
In Italien sechshundertundneune,
Da in Deutschland zweihundertundeine,
Hundert in Frankreich und in der Türkei,
Aber in Spanien schon tausendunddrei.
Da gib't dralle Bauernschätzchen,
Bürgermädchen, Kammerkätzchen,
Durchlaucht, Gräfin, Baroneßchen,
Auch Marquisen und Prinzeßchen,
Frauenzimmer jeden Standes,
Jeden Landes, jung und alt,
Jeder Gattung und Gestalt.
An den blonden, rosigen Schönen
Preist die Anmut er stets aufs neue;
An den Braunen rühmt er Treue,
An den Blassen schmachtend Sehnen.
Volle wählt er für den Winter,
Für den Sommer schlanke Kinder.
Schwere liebt er gravitatisch!

Große liebt er majestätisch!
Doch die kleinen, netten Kinder,
Liebt er darum doch nicht minder,
Sind sie nur immer
Fein und manierlich
Und zart und zierlich.
Selbst die Alten
Nicht vergißt er,
Freilich nur zum Scherz
Für sein Register.
Doch wofür zumeist er glühte,
Ist der Jugend erste Blüte.
'S ist ihm gleich,
Ob arm, ob reich,
Ob häßlich sie,
Ob schön sie sei,
Ganz einerlei!
Ob Herrin oder Magd,
Auf jede Schürze macht er Jagd;
Was der Sünder denkt und tut,
Wissen Sie ja nur zu gut.
Dies Register, wohlbeleibt,
Macht es ruchbar, wie er's treibt!

DIE ELEMENTE DER STIMMBILDUNG MESSCHAERT'S

VON FRANZISKA MARTIENSSEN IN LEIPZIG¹⁾

„Was man nicht versteht, besitzt man nicht.“
Goethe

Wo in unserer Zeit von Stimmbildung gesprochen und geschrieben wird, pflegt als das erste die Atmung genannt zu werden.

Messchaert's Atemkunst besteht in der vollendeten Art der Atemabgabe im Ton. Was die alten Italiener als das Höchste des künstlerischen Singens bezeichneten: das „Singen auf dem Atem“ — bei nur wenigen Künstlern unserer Zeit können wir das so hören wie bei ihm. Nicht die Länge des Atems, nicht die Art, wie er eingenommen wird, nicht die Muskeleinstellung des Körpers kann uns darüber belehren: unser Ohr allein sagt uns mit untrüglicher Sicherheit, daß hier das alte und ewig junge Ideal erreicht ist; ja, indem wir diese Stimme hören, verstehen wir erst ganz, was dieses Wort „auf dem Atem singen“ bedeutet und wie es entstehen konnte: es ist durchaus das naive Gefühl des Sängers ebenso wohl als des Hörers, das darin ausgedrückt ist — das Gefühl, als ob der Ton vom Atem getragen werde wie ein Körper, sich frei loslöse und ganz locker über ihm schwebe. Welch ein Grad von Ausgeglichenheit und Beherrschtheit der Muskulatur dazu gehört, dies Ziel zu erreichen, das haben die Italiener deutlich empfunden, als sie es als das Höchste hinstellten. Der so auf dem Atem gesungene Ton ist von einer klanglichen Wirkung, wie sie kein Instrument an Schönheit und Reiz erreichen kann.

Ungleich schwerer als dies zu hören und in seiner Reinheit zu empfinden ist der Versuch einer Beschreibung und Darstellung. Die physiologischen Grundlagen, das unendlich feine Spiel und Gegenspiel der zartesten Muskelgruppen bei diesem Vorgange, müssen uns in ihren letzten Feinheiten verschlossen bleiben; die Einstellung des gröberen äußeren Muskelapparates ist bald gezeichnet, doch verrät sie nicht das ganze „Geheimnis“. Messchaert's Atemtyp ist der des hochfixierten Brustkastens (natürlich ohne Schulterhebung), mit leicht eingezogener Bauchwand und elastischer unterer Rippenpartie. Man vergleiche z. B. die Pariser Gesangsschule (um 1800). Unterhalb des erhobenen Brustbeines („Magen-grube“) tritt eine merkliche Vertiefung unmittelbar vor der Ausatmung ein. Das Zwerchfell kehrt während der Tongebung sehr langsam und all-

¹⁾ Wir entnehmen dieses Kapitel der demnächst in B. Behr's Verlag (Friedr. Feddersen) Berlin-Steglitz erscheinenden Studie „Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangkunst“ von Franziska Martienssen. Red.

mählich in seine Ruhelage zurück. Der etwaige Versuch, die Luft mit der Kehle, also durch ein gewolltes Zusammenpressen innerhalb des Kehlkopfes, zurückzuhalten, um an Atem zu sparen, ist der schlimmste Feind einer leichten, ruhigen und freien Ton- und Atemgebung. Das Zurückhalten des Atems geschieht bei Messchaert ohne den mindesten gewaltsamen Akt der Muskulatur. Es ist fast mehr passiv als aktiv: der Atem ruht in der Brust und fließt ganz allmählich ab; nur ein gewisses gehobenes Gefühl verleiht eine angenehme, leicht elastische Spannung der ganzen Körperhaltung während des Singens. „Wenn man eingeatmet hat und will den Ton einsetzen, so muß man das Gefühl haben, als wolle man nun fliegen.“ Anschaulicher und einfacher kann diese Einstellung und die damit verbundene psychische Stimmung einer gewissen entschlossenen Gehobenheit nicht charakterisiert werden.

Versucht man sich den Ton Messchaert's im Geiste hervorzurufen und den äußeren Atemapparat in der eben beschriebenen Weise danach einzustellen, so fühlt man deutlich bei diesem rein geistigen Nachahmen, wie natürlich und selbstverständlich der Atem sich bei ihm in Ton verwandelt: vorausgesetzt, daß man vom Hören ausgeht und den Klang seines Tones genau im Ohr hat. Denn Atem und Ton sind eins im Gesange; der gute, ruhig und schön abfließende Atem dürfte fast mit demselben Recht das Produkt des richtigen Tones genannt werden, wie der gute Ton das „Produkt“ des richtigen Atems. Ein gewaltsam mit der Kehle „zurückgehaltener“ Ton verbraucht viel mehr an „Luftdruck“ und Atemkraft, um den Widerstand der Muskeln zu überwinden und sich durch die Hemmungen hindurch einen Weg zu bahnen, als der unbeengte, der sich frei und lose von den Stimmbändern aus in den Räumen des Ansatzrohres ausbreitet. Bedingung ist natürlich, daß keine unnützen äußeren Stöße und Aktionen der Brustmuskulatur den ruhigen Fluß stören. „Beim Singen muß einem wohlig sein,“ sagt Messchaert oft und gern. Man empfindet das bei seinem Singen in dem Maße, daß sich dieses „Wohligsein“ direkt auf den Hörer überträgt, ja man müßte hiervon ausgehen, um dem Meister nachzustreben.

Beim Einatmen hat Messchaert neben dem Gefühl des fixierten Brustbeines ein deutliches Empfinden, als dehne sich der Oberkörper wie nach den Seiten und nach vorn so auch nach rückwärts aus, als dränge der Atem auch nach hinten. Die Kreuzgegend und die obere Nackenpartie wird gleich deutlich dabei wahrgenommen. Und bei der stets frei und lose ein wenig vornüber gesenkten Kopfhaltung entsteht so die Illusion einer fortlaufenden, leicht gebogenen Verbindungslinie vom Kreuz über die Nackenwirbel zur Schädeldecke und vorderen Stirnwand.

Von Caruso wurde das Wort geprägt, er singe „mit dem Nacken“. Es mag dies auf einem ähnlichen Empfindungsprinzip beruhen.

Wenn Messchaert auch seine Schüler stets zu speziellen Atemübungen anhält, so gesteht er doch selbst zu, daß er solche nie in seinem Leben gemacht habe. „Mir hat es nie jemand gezeigt, ich habe es immer so gemacht, und es ist mir recht schwer geworden, an anderen zu begreifen — wie schwer das eigentlich ist.“ So leicht würde das kein anderer einzugestehen wagen heutzutage, wo dem Atem an sich oft mehr Wichtigkeit und Zeit während des Studiums zugemessen wird als dem gesamten Stimmbildungsproblem.

Als zweiter wesentlicher Hauptpunkt der Untersuchungen über Stimmbildung pflegt der Einsatz des Tones behandelt zu werden. Der Einsatz umfaßt die vorbereitende Gehirntätigkeit (die Vorstellung des zu singenden Tones, die beim Schüler einiger Zeit bedarf, ehe sie automatisch und zuverlässig vor sich geht) und die anlautende Funktion der Stimmbänder.

In fast jedem Gesangunterricht wird diesem Gegenstand besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Und wenn man dann in Konzert und Oper all die jungen Stimmen daraufhin beobachtet, so findet man erstaunlich selten ein vollendetes, unfehlbar sicher ansprechendes und in Intonation wie in Hinsicht auf die klangliche Güte durchaus einwandfreies Einsetzen des Tones. Von dem im allgemeinen verpönten hauchigen und dem gefürchteten Glottisschlag-Einsatz ganz abgesehen: wie oft findet sich erst im Verlaufe des Tones die Reinheit der Intonation; wie oft geht dem beabsichtigten weichen Vokaleinsatz ein Geräusch voraus, das das präzise Anklingen des Tones auf der Zählzeit um ein wenig verschiebt; wie selten hört man bei fortschreitenden Intervallen ein immer lückenlos sich anfügendes Erklingen des nächsten Intervalltones sowohl in Silbenfolgen wie beim Vokalisieren. Diese ersten grundlegenden Vorbedingungen eines künstlerisch beherrschten Singens sind selbst bei berühmten Sängern und Sängerinnen durchaus nicht immer an der Tagesordnung. Es ist das nicht anders zu erklären, als daß das Ohr für diese feinen Anforderungen nicht genügend fein eingestellt ist. Grobe Verstöße, wie das Heraufschleifen eines Tones aus unbekannter Tiefe werden zwar allgemein nach Möglichkeit vermieden, und selbst vom Publikum, wenn sie vorkommen sollten, nicht ganz unbemängelt hingenommen. Käme es bei den Sängern nur auf guten Willen an, so würden auch diese kleinen und kleinsten, aber doch sehr bedeutungsvollen Nachlässigkeiten bald ausgerottet sein, denn kaum auf einem anderen Gebiet wird mit so unermüdlicher Ernsthaftigkeit und Selbstkontrolle geübt wie auf dem der Tonbildung. Aber bevor nicht in erster Linie das Ohr zu der Prägnanz, Schärfe und absoluten Strenge erzogen ist, die zu diesen feinen Unterscheidungen gehört, kann aller Eifer wenig nützen. „Wenn Sie erst hören, was Sie schlecht machen, haben Sie das Gute schon halb erreicht. Den Ton stets voraushören! Denn wenn er da ist, ist es zu spät.“ Und selbst wenn diese Schulung des

Ohres schon erlangt ist, so bedarf es äußerster Konzentration und vieler Übung, damit auf dieser Grundlage allmählich das Richtige nicht nur möglich, sondern zur Gewohnheit werde. Die feinen Muskeln des Kehlkopfes sind im Anfang meist träge und verweichlicht. Sie reagieren nur auf größeren Antrieb und wollen durchaus nicht in allen Stärkegraden gleichmäßig gehorsam sein, besonders im piano nicht. Ehe diese „Faulheit“ der Muskeln nicht völlig aufgehoben ist, so daß sie sich auf jeden noch so leichten Willensimpuls von selbst so exakt einstellen „wie die Pupille des Auges es tut beim Sehen in die Ferne oder Nähe, unserer Absicht gehorchend und doch uns selber unbewußt“ — nach Messchaert's gern gebrauchtem Vergleich —, eher ist eine stete, absolute Sicherheit des Einsatzes nicht zu erreichen.

Bei Messchaert wird man niemals auch nur eine der kleinsten dieser Einsatznachlässigkeiten zu hören bekommen. Sein Ton steht sofort da. Kein Vortönchen von oben oder unten ziirt ihn unfreiwillig aus. Nicht die mindeste Intonationsschwankung läßt ihn auch nur sekundenlang unsicher erscheinen. Keine Unruhe einer ungewollt krampfigen Muskelbewegung des Atemapparates ruft ein noch so leichtes Wackeln hervor, welchen Fehler er so köstlich mit „betrunknem Einsatz“ bezeichnet. Und dies alles neben absoluter Weichheit des Anlautes im piano wie im forte. Hier liegt der Kernpunkt: vollendete Sicherheit und Konzentration des Tones ohne das geringste Erzwingen oder Forcieren.

Auch hier hat die Natur Messchaert auf das schönste begünstigt insofern, als er niemals mühsam zu lernen brauchte, sein gesangliches Ohr in dieser Schärfe einzustellen. Sein ausgezeichnet sicheres, für alle feinsten Nüancen aufs höchste begabtes Ohr, durch eifriges Violinspiel frühzeitig gebildet und durch eine natürliche Gesangsbegabung auf die Beobachtung der feinsten Qualitätsunterschiede jedes Tones direkt instinktiv hingewiesen, ist stets sein von der Natur bestellter, immer erfolgreicher Gesangslehrer gewesen.

Seine große Bewußtheit der Mittel, die die Bildung eines guten Tones fördern helfen, zeigt deutlicher als alles andere, wie ernst und unermüdlich er probiert und an sich gearbeitet hat, um das seinem Ohr eingeborene Ideal zu erreichen. Unterstützt von einer außerordentlichen Energie und Konzentrationsfähigkeit nahm die durch Selbstbeobachtung gewonnene Erfahrung feste, sichere Formen, gewissermaßen „Methode“ an. Eine lebhaft Beschäftigung mit den wissenschaftlich-physiologischen Tatsachen ist ihm in seinem Entwicklungsgange wohl kaum von irgendwelcher praktisch-wesentlichen Hilfe gewesen. Wenn er z. B. bei einem Schüler als individuelles Hilfsmittel für einen guten, weichen und dabei exakten Einsatz den Vokal „i“ im piano zuerst benutzt, so entspringt das sicher weder dem Hinblick auf die Spannungsverhältnisse der Muskeln bei diesem Vokal,

oder etwa der Erwägung, daß der Kehlideckel bei ihm gehoben ist, noch einer vielleicht übernommenen Unterrichtsgewohnheit, sondern in erster Linie einfach der selbsterworbenen Erfahrung, daß beim „i“ die Gefahr der wilden Luft des Einsatzes am geringsten ist, daß ebenso jede Dumpfheit und Hohlheit des Tones vermieden wird, und daß das „i“ vielleicht am leichtesten bei diesem Schüler eine der Kopfstimme ähnliche, gesunde, glänzende resonatorische Färbung erhält, die sich von da aus auch auf die anderen Vokale übertragen läßt. Von dieser Erfahrung aus erst führt der Weg zum Nachdenken über das Warum, und die Erwägung, daß beim „i“ infolge des gehobenen Zungenrückens der sonst leicht eintretende Druck der Zungenwurzel auf den Kehlkopf unmöglich wird, ist das Resultat dieses Nachdenkens.

Das durch einen richtigen Ton mit Hilfe des individuell günstigsten Vokals eroberte Klangbild gilt es dann auch für die anderen Vokale nutzbar zu machen. Die Färbung der Vokale, die versuchte Übertragung der Klangeigenschaften eines Vokals auf den anderen gehört nicht mehr zum Toneinsatz, der es mit der Funktion der Stimmlippen zu tun hat, sondern, da sie auf der Einstellung und Tätigkeit des Ansatzrohres (d. i. des gesamten zum Singen nötigen Apparates oberhalb der Stimmlippen) beruht, gemeinhin unter den Begriff des Ansatzes.

Von Farbe und Reinheit der Vokale bei Messchaert wird im dritten Abschnitt über die Elemente des Sprachlichen noch zu reden sein. Hier handelt es sich nur um Beobachtungen, die in tonbildnerisch-technischer Beziehung einigen Aufschluß geben können.

Daß die allgemein gültigen Vorschriften einer korrekten, ungezwungenen und doch bei jedem Vokal aufs genaueste beherrschten Zungenhaltung bei Messchaert vollständig in ihr Recht treten, ist selbstverständlich. Das Hauptaugenmerk ist auf die völlig lockere, beinahe „schlotternde“ Haltung aller Teile des Ansatzrohres zu richten, die sich auch auf die äußeren Hals- und Gesichtsmuskeln erstrecken muß, — selbst die Arme bedürfen der Aufmerksamkeit betreffs des völlig passiven Herabhängens am Körper. Die inneren und äußeren Muskeln des Ansatzrohres müssen bei dem im Ton leicht ausströmenden Atem möglichst die gleiche Lockerheit beibehalten, die sie während der ruhigen, tiefen Einatmung innehatten. Die richtige Zungenlage ist nichts anderes als die natürliche Folge dieser völligen Ausschaltung jeder überflüssigen Spannung und jeden ängstlichen Krampfes. Messchaert wird auch z. B. bei seinen Schülern nicht müde, fortwährend auf das schlaffe, willenlose Hängenlassen des Unterkiefers hinzuweisen und nachzufühlen, ob die unteren Kinn- und Kiefermuskeln (an der Stelle des etwa beliebten Doppelkinns) ganz weich und ohne Spannung, wie beim Einatmen, bleiben. Oftmals zeigen sie anfangs bei der ihnen zugewandten Beachtung den doppelten Drang sich zu versteifen,

dem aber nach kurzer Zeit der Aufmerksamkeit und der bewußten, möglichsten „Willenlosigkeit“ dieser Teile abgeholfen ist.

Jede Art der Technik ruht eigentlich auf dem gleichen Prinzip: wie es beim Klavierspiel darauf ankommt, bei völlig locker schwingendem Arm in den Fingern alle auf richtiger Spannung und Entspannung beruhende elastische Präzision zu konzentrieren, so muß bei der Stimme die völlig lockere Haltung des gesamten Ansatzrohres der äußerst scharfen, exakten Spannungsfähigkeit der Stimmbänder gegenüberstehen. Die Unabhängigkeit dieser beiden Faktoren voneinander kann in der einen wie in der anderen Technik erst das schöne Resultat langen, gewissenhaft überwachten Arbeitens sein. Das umgekehrte Verhältnis etwa, schlappe weichliche Finger und dazu versteifte Armmuskulatur, würde ebenso einer faulen unpräzisen Stimmbandtätigkeit verbunden mit krampfiger Einstellung des Ansatzrohres entsprechen. Es gibt zu denken, daß in beiden Gebieten gewisse moderne Methoden, die sich ausdrücklich zu physiologischen „natürlichen“ Grundlagen bekennen und eine völlige Ablehnung der auf dem Wege „bloßer Erfahrung“ gewonnenen Techniken verkünden, in so sehr vielen Fällen dieses sehr unerwünschte und ihren Verheißungen ganz entgegenstehende Resultat zeitigen.

Das natürliche und freie Singen ist nur möglich auf Grund jener schönen Ausgeglichenheit der Muskelbewegungen, die jeden Druck und Krampf ausschließt. Wie viele Sänger haben dieses Ideal vor sich, möchten in Ton wie in geistigem Ausdruck gern das Natürliche, Schlichte geben, und fallen doch in Übertreibung und exaltierte Besonderheit eben aus dem einfachen Grunde, weil die Stimme ihnen nicht willenlos gehorcht. Man kann oft beobachten, wie der ganze Körper in gewaltsame Aktion tritt, um sich der Töne zu erwehren. „Man darf beim Singen nichts tun, es muß alles kommen,“ sagt Messchaert gern. Das klingt halb scherzend und ist doch so ernst zu nehmen. Es ist für den Anfänger meist unglaublich schwer, diese Passivität zu erlernen, es dauert oft lange, ehe er den Mut erlangt, die Töne sich ihren Weg suchen zu lassen, ohne ihnen absichtlich mit allen möglichen Muskelanspannungen „nachzuhelfen“.

Intelligenten Schülern wird die Kenntnis des Baues der gesamten Gesangsorgane die Vorstellung der ungezwungenen Lockerheit aller Teile oft erleichtern. Wenn man aber versuchen wollte, mit vorgefaßten, natürlich bestgemeinten Absichten die Tätigkeit des weichen Gaumens, des Gaumensegels, das Heben und Senken des Zäpfchens, das Tief- oder Hochstellen des Kehlkopfes und das Einstellen der verschiedenen Kehlkopfmuskeln sich bewußt vorzuschreiben, um den richtigen Ton zu erzielen (wie es oft genug gehandhabt wird), so sind alle diese Teile bei dem ihnen zugewandten krampfhaften Interesse und der Absicht, das Automatische unbedingt wahrnehmen zu wollen, meistens der ärgsten Un-

freiheit und Unnatürlichkeit preisgegeben, die ein leichtes, lockeres Funktionieren unmöglich macht.

Es gibt nur ein Mittel, den jungen Schüler vor solchen Experimenten zu warnen — das ist die Frage, ob unsere ganz Großen jemals sie im Ernste angewandt und danach getan haben, eine Frage, die in den weitaus meisten Fällen unbedingt mit nein beantwortet werden wird. Wenn die meisten von ihnen aus dem natürlichen lebhaften Erkenntnistrieb der künstlerischen Intelligenz sich die dazu gehörigen Kenntnisse der mechanisch-physiologischen Vorgänge angeeignet haben, so geschah das doch, wie man ruhig behaupten darf, in den allermeisten Fällen erst nach dem Erlangen einer gewissen Reife, wo für die schon gefestigte Entwicklung kein Schaden aus einer etwaigen mißverständlichen Anwendung der Wissenschaft mehr entstehen konnte.

Auch Messchaert hat, wie schon angedeutet, nie in dieser Form an sich herumgearbeitet. Er hat nur in den physiologischen Tatsachen die Bestätigung der Richtigkeit seiner auf unbefangenen Wege gewonnenen, also „naiven“ Muskelempfindungen gefunden. Darum ruhen auch seine gesangspädagogischen Anschauungen auf dem sicheren Gefühl, daß das kategorische Aufstellen derartiger mechanistischer Vorschriften wenig nutzen würde; so sehr er andererseits davon überzeugt ist, daß „Wissen das Können unterstützt“, und es wohl von Wert ist, die physiologischen Vorgänge an rechter Stelle zur Erklärung auffallender Klangunterschiede heranzuziehen. Neben dem Satze, daß man den richtigen Ton als richtig ebenso deutlich fühlen wie hören müsse, betont er doch stets, das Muskelgefühl dürfe nicht als das Primäre den Ausschlag geben. Der Klang des Tones ist der erste Beweis für richtige oder falsche Einstellung — das Muskelgefühl gibt die Bestätigung.

Wie einfach das erscheint, allen komplizierten „Methoden“ gegenüber: der echte Künstler wird sich stets einzig nur auf diese Art bilden. Wie der Dichter nach Goethes schöner Betrachtung das Bild der Welt antizipiert, ohne es noch zu kennen, und in seinen Werken darstellt, wie ihm die Erscheinungen der wirklichen Welt nur Bestätigungen des schon im Geiste Erschauten geben — so geht bei jedem künstlerischen, also auch dem gesanglichen Talent das intuitive Anschauen dem Begriffe weit voraus. Und das Streben, von Tatsachen und Begriffen auszugehen, um von dort aus zur Anschauung zu gelangen, wird ein echtes Talent nur verwirren und an sich irre machen, und wird ihm seinen natürlichen Weg der Entwicklung verlegen und erschweren. Was ein schöner, reiner, richtiger Ton ist, weiß ein unverbildeter junger Gesangstudierender meist aus innerem Instinkt, wenn er ihn auch noch nicht entsprechend auszuführen imstande ist, und die Tonvorstellung selbst durch das Studium noch um viele Grade sich verfeinern läßt: wie er aber von vorgeschriebenen

und doch für ihn direkt unkontrollierbaren Muskelstellungen zu einem schönen Tone, auch nur zu seiner Anschauung, gelangen soll, bleibt ihm fast immer ein schwieriges, sehr kompliziertes Rätsel.

Messchaert hat ein in die Einzelteile zerlegbares, nach rückwärts geöffnetes, lebensgroßes Modell des menschlichen Kopfes in seinem Besitz, mit speziell berücksichtigter Ausführung des Gesangsapparates, also Kehlkopfes und Ansatzrohres. Es macht ihm stets Freude, das zu zeigen, die einzelnen Knorpel und Muskelgruppen zu benennen, hinzuweisen auf ihr Verhältnis zu einander, auf den Bau des Ansatzrohres, die natürliche Haltung des Zäpfchens, das durch allzu starkes Emporziehen den Weg zu den oberen Resonanzhöhlen verlegt: „Wieviel Mühe geben sich die Baumeister, eine gute Akustik in einen Raum zu bringen! Unser natürlicher Klang- und Schallraum ist so wundervoll gebaut — nun gilt es nur, ihn bis ins letzte Winkelchen auszunutzen“, sagt er gern.

Die lebhaft und eingehende Beschäftigung mit den Fragen der Anatomie und Physiologie wirkt bei ihm, wie wohl bei jedem echten Sänger, letzten Endes zur Vertiefung der Ehrfurcht vor den Geheimnissen der inneren Vorgänge, die ohne unser direktes Bewußtsein imstande sind, etwas so Herrliches wie den schönen Gesangston hervorzubringen.

Derjenige wissenschaftliche Begriff, der sich auf das Genaueste deckt mit dem naiven Gefühl des Sängers bei einem richtig gesungenen Tone, einem Gefühl, das so deutlich ist, daß es unbedingt nach einer Bezeichnung und Erklärung sucht, ist der akustische Begriff der Resonanz. Diesen (in neuester Zeit lebhafter umstrittenen) Begriff hat sich Messchaert völlig zu eigen gemacht. Das Resonanzgefühl ist nicht nur beim eigenen Singen, sondern beim Anhören jedes fremden Tones so überaus deutlich und kräftig in seiner Vorstellung, daß ihm ein Zweifel daran ganz ausgeschlossen ist.

Was das Wichtige für den Sänger ausmacht bei der Lehre von der Resonanz, speziell der Kopfresonanz, die Messchaert durchaus in den Vordergrund stellt — er hat sich beiläufig über Lilli Lehmanns Zeichnungen von ihren Ton- und Resonanzempfindungen einmal sehr zustimmend geäußert — zum Unterschiede von den physiologischen Begriffsanwendungen, das ist die Tatsache, daß die physiologischen Erkenntnisse niemals zu einer Verfeinerung des Klangsinnes irgendwelchen Beitrag leisten können, während der Begriff der Resonanz ein bedeutendes, ja das bedeutendste Mittel darbietet, ein Korrigens zu bilden für etwaige Irrungen und Selbsttäuschungen des Ohres.

Für die ungeheuer einfache Wahrheit dieses Satzes folgende Illustrierung: es ist möglich, daß ein sogenannter „Knödeltenor“ selbst bei von Haus aus guter Gesangsbegabung sich so an seinen kehligen Stimmklang gewöhnt, daß er ihn für unbedingt schön und richtig hält und auch die

damit verbundene krampfartige Muskeltätigkeit nicht als unangenehm, sondern als naturgemäß und gut empfunden; es ist aber nicht möglich, daß er bei dieser Gesangsmanier die Empfindung einer vollschwingenden Kopffresonanz gewinnen kann, wenn man ihm diese als ideales Erfordernis aufstellt und seinem Ohre durch einen vorgesungenen, ruhig und locker schwingenden Ton diesen Klangbegriff überzeugend deutlich macht. Nur Verstocktheit und Angst vor dem „Umlernen“ oder gänzlicher Mangel an Begabung könnte ihn einem solchen gut geführten Beweise gegenüber auf seiner schlechten Gehörgewöhnung, die das Wesentliche und Schlimmste bei der Sache ist, beharren lassen.

„Alles im Kopf, nichts im Hals“, schreibt Messchaert gern an den Rand der Notenhefte seiner Schüler. Wenn einer unter ihnen etwa nicht wissen sollte, was damit gemeint ist, so genügt ein Ton, von Messchaert gesungen, um davon die deutlichste Vorstellung zu geben. Ob er im piano oder forte erklingt, ist ganz gleich: er ist nichts als ein glockenklares Schwingen, ein glänzendes, metallfarbenes Klanggebilde, von einer Reinheit und Intensität, die man mit nichts vergleichen kann. Dann versteht man auch Messchaerts eigenartig klingende Mahnungen: „Kein Fleisch, nur Luft! pneumatisch hoch! hinter den Augen klingen lassen! man muß förmlich die Knochen hören!“ Sie ergeben sich als geradezu geniale Illustrationen ganz von selbst aus dem Charakter seines Tones.

Eng verbunden mit dem Begriff der Kopffresonanz ist in Messchaerts Gesangkunst der einer ausgedehnten Verwendung der Kopfstimme. Obgleich beides insofern etwas durchaus Verschiedenes darstellt, als die eigentliche Kopfstimme auf einer besonderen Muskeleinstellung im Kehlkopf beruht (bekanntlich wird als erwiesen angenommen, daß die Stimmbänder dabei nur zum Teil schwingen im Gegensatz zu den Totalschwingungen der Bruststimme), während das Ausschlaggebende für die Kopffresonanz die richtige Einstellung des Ansatzrohres ist (die eben durch deren Vorhandensein als „richtig“ gekennzeichnet wird), so ist doch bekannt, daß gerade bei den hohen Kopftönen das Schwingen im Kopfe, eben das Gefühl der Kopffresonanz, der Vorstellung am deutlichsten sich kundgibt, worauf ja auch ihr Name zurückzuführen ist.

Mannstein (Große italienische Gesangsschule 1834) erwähnt: „Jedoch haben die alten italienischen Gesangsmeister allerdings gesagt, der Name Kopfstimme rühre von dem Umstande her, weil es beim Singen dieser Stimme deucht, als komme sie durch den Kopf gezogen“, und es ist ergötzlich, wie er ernsthaft darüber debattiert, ob sie vielleicht überhaupt nicht im Kehlkopf, sondern im Kopfe selbst gebildet werde!

Das Prinzip der Kopfstimme läßt sich durch ein sorgfältig überwachtes Studium des Pianoeinsatzes, verbunden mit nach unten hin sehr aufhellender Klangfärbung bei leicht lächelnder „italienischer“ Mundstellung

über die ganze Mittellage bis in die Tiefe ausdehnen, in Gestalt eines kleinen lockeren flötenartigen Tones, dessen wesentliches Merkmal neben dem Kopfklang das Fehlen von „wilder Luft“ ist, die sonst so oft die mißverstandenen Piano- und Pianissimoübungen begleitet.

Solche Kopfstimmübungen verleihen dem vollen Tone der Mittelstimme danach jenen hellen Glanz und jene Tragfähigkeit, die keinen stumpfen Ton im ganzen Stimmumfang aufkommen lassen: Die Mischung der Register, der Ausgleich derselben, ist durch das sorgfältige Studieren des An- und Abschwellens des Einzeltones gegeben, das in seiner ganzen Ausdehnung nie von einem Register allein bestritten werden kann, und darum die Lösung des höchsten Problems der Stimmbildung bietet.

Für die Registerlehre ist das anfängliche Ausdehnen der Kopfstimme über den ganzen Umfang, eine scheinbare Form des Einregisters, nur die letzte Konsequenz des ehernen Gesetzes, daß die höheren Register beim Studieren so weit als möglich heruntergezogen werden müssen, die Bruststimme und auch die Mittelstimme nie heraufgeschraubt werden darf. „Es gibt Leute, die die Register nicht anerkennen wollen“, sagt Messchaert in seiner natürlichen Weise, „das ist so, als wollte jemand leugnen, daß der normale Mensch zwei Augen hat: sie sind doch von der Natur gegeben!“

„Alles mit Kopfstimme!“ das ist besonders im Anfang Messchaert's stete Mahnung. Er selbst ist das lebende Beispiel. Es ist bei ihm durch die stete Herabführung des Kopftones in den Übungen und seine ausgezeichnete Verbindung mit dem Klangcharakter der Mittellage eine *voix mixte* von zartester, leichtester Gebung, mit unbegrenzter Fähigkeit des Anschwellens zu glänzend weichem, vollen *forte* entwickelt, die ihm eine spielende Höhe und die feinsten modulatorischen Ausdrucksnuancen ermöglicht. Wenn Iffert klagt, daß heute die Kunst der *voix mixte* anscheinend dem Bereich des Märchens angehöre, und meint: „man hilft sich sehr einfach über diesen Umstand hinweg, indem man über die italienischen ‚Kunststreitereien‘ verächtlich die Achseln zuckt und sich mit einem möglichst würdevollen Hinausbrüllen der hohen Töne zufrieden gibt,“ — so können wir diesen Klagen in Messchaert noch einen Trost und Gegenbeweis entgegenhalten. Gar nicht eindringlich genug kann unsere Zeit sich dessen bewußt werden.

Bei der Registerfrage spielt die Vokalfärbung wiederum eine große Rolle, wie sie ja überhaupt das Mittel ist, einen nicht genügend guten Ton zu korrigieren, seinen Glanz und Wohllaut zu suchen. Durch sie sind die tausend subtilsten Möglichkeiten der Einstellung des Ansatzrohres bedingt, über die wir sonst keine Gewalt, keine Kontrolle hätten; und die bewußte Mischung der Vokale ist beim Studium ein unentbehrlicher Faktor. Dafür gibt es außer etwa der bekannten Vorschrift für ein Nachdunkeln in den hohen Lagen (Deckung) keine Regeln, lassen sich selbst aus der

Analyse der Ausführung der größten Sänger keine allgemeinen Gesetze ableiten. Ob zum Beispiel ein „a“ in einer bestimmten Lage nach der hellen oder dunklen Seite, nach „ä“ oder „o“ hin gefärbt werden darf, hängt ganz vom einzelnen Fall und von der einzelnen Stimme ab. Ist das jeweils Richtige gefunden, so ist ein starkes bewußtes Übertreiben des Mittels oft zur Erreichung des Zieles von günstigstem Einfluß; das Mahnwort „Übertreiben!“ spukt auch sehr lebhaft in den Notenheften der Messchaert-Schüler.

Das Heranziehen der nasalen Konsonanten, besonders auch der französischen Nasallaute zur Tonbildung darf ebenfalls als bekanntes wichtiges Hilfsmittel nicht unerwähnt bleiben. „Viel Nase!“ ist Messchaerts Mahnung. „Manche schelten auf das Nasale; das kommt nur daher, weil sie es nicht in richtiger Weise verstanden haben.“ Der richtige Nasenklang im Gegensatz zu dem fehlerhaft verstopften ist mit dem richtigen Kopfklang zu identifizieren und bedeutet einfach das ideale und absolut unumgängliche Erfordernis.

Zahllose feine und meist in origineller Weise ausgedrückte Beobachtungen Messchaerts über all diese Fragen (wie als kleines Beispiel: „die absolut helle Klangfärbung und das forte sind Todfeinde. Man darf sie nie zusammenbringen, sonst gibt es Mord“) beweisen, wie sorgfältig er sich all dieser Probleme an sich selbst bewußt geworden ist.

Das „Wunder“ der Messchaertschen Tonbildung ruht auf den natürlichsten Prinzipien, weist alle Versuche komplizierter Tüfteleien klar genug durch sich selbst zurück: überall ist das Ohr der einzige Wegweiser, der Resonanzbegriff der beste Stützpunkt. Und das höchste Gesetz lautet: kein Druck, keine Pressung, kein krampfhaftes Nachhelfenwollen mit allen möglichen Muskelanstrengungen, sondern ein freies, ruhiges Strömenlassen, ein organisches, natürliches und langsames Reifen und Erblühen der Stimme, unter strenger und liebevoller Selbstkontrolle. Letzten Endes ist das Richtige immer das Natürlich-Leichteste. Ein unablässiges Arbeiten, sorgfältigstes Hinhorchen führen zu immer größerem Verständnis für den Klang und die beste Erscheinungsform jedes einzelnen Tones im ganzen Umfange der Stimme und in allen Stärkegraden: im piano und pianissimo, wie im forte. Und dieses Arbeiten hört nie auf. „Wer zufrieden ist, der ist kein Künstler,“ sagt Messchaert.

DAS KAPITEL WEIMAR IN RICHARD STRAUSS' LEBEN

VON DR. MAX STEINITZER IN LEIPZIG

Schluß

Im Dezember 1889 schreibt Strauß an Hörburger: „Ich hatte vier sehr schöne Konzerte, die trotz der wahnsinnig modernen Programme: Liszt, Wagner, Berlioz, Bülow, Richard Strauß und allerdings in drei Konzerten je einem oder sogar zwei Beethoven und im letzten Schuberts C-dur Symphonie, sehr besucht waren und großen Beifall fanden.“ — Das erste Konzert in Weimar, am 20. Oktober 1889, brachte Beethovens Ouvertüre zu „König Stephan“, Lalos Spanische Symphonie, gespielt von Halir, Bülows „Nirwana“ und Liszts „Ideale“. Im zweiten, am 11. November, leitete er die Uraufführung seines „Don Juan“, der ihm fünf Hervorrufe und Dacapoverlangen einbrachte, dem er jedoch nicht entsprach. Zwei Tage danach erhielt er den Besuch Bülows, der dann seiner Frau nach Hamburg schrieb: „Strauß hier enorm beliebt. Sein ‚Don Juan‘ vorgestern abend hat einen ganz unerhörten Erfolg gehabt. War diesen Morgen vor 9 mit ihm bei Spitzweg, seine neue symphonische Dichtung ‚Tod und Verklärung‘ (am Klavier) zu hören, die mir wieder größeres Zutrauen in seine Entwicklung eingeflößt hat. Sehr bedeutend, trotz allerhand Schlacken auch erquicklich.“ — Und doch hatte Strauß den betrübenden Eindruck, daß Bülow nur das Reinmusikalische, ganz abgezogen vom poetischen Gehalt, in sich aufnehme. Von ihm, wie von Bronsart, hörte er wieder das alte Münchener Leitmotiv Rheinbergers, seine Begabung sei bedeutend genug, um ihn „wieder“ auf den richtigen Weg zurückzuführen. Wie ihm das behagte, kann wohl nur ein rassischer Kater ermessen, dem man zärtlich gegen die Haare streicht. Den Abend brachte man zusammen zu, worüber Bülow seiner Frau am folgenden Tag aus Wiesbaden berichtete: „Bronsarts Freundschaftlichkeit war rührend — do. Strauß, den ich als Dirigenten wie Komponisten so glücklich war, herzlich ermutigen zu können.“

Wenige Tage darauf, am 18., vollendete Strauß die Partitur von „Tod und Verklärung“, Werk 24, das für Jahrzehnte von allen am meisten zu seiner Volkstümlichkeit beitragen sollte. Diese Tondichtung, voll unmittelbar mächtiger Wirkung, heute schon vom Hauch einer gewissen Klassizität umweht, war weder durch einen bestimmten Vorgang angeregt, noch hatte sie ein weiteres Programm als den Titel. Das Gedicht von Alexander Ritter ist erst im Anschluß an das fertige Tonwerk geschaffen. Während es vom Zwiespalt des Helden mit der Außenwelt spricht, hatte Strauß nach seiner eigenen Äußerung jenen mit sich selbst

entzwehenden einer Natur dabei empfunden, deren innere Kraft größer ist als die äußere. Im Zusammenhalt mit dem Titel werden gewisse, bei der Konzeption tätige Vorstellungen deutlich: Erinnerungsbilder vom Glück der Kindheit und idealer Jünglingszeit, von äußerlich und innerlich froher Entfaltung frischer Lebenskraft, dann Todesschauer und furchtbarer Kampf mit übermächtigen, zerstörenden Gewalten. Das getragene Motiv, dessen letzte beide Akkorde gleich zu Anfang leise in Moll erklingen, deutet später in leuchtendem zarten Dur die Verklärung an, das dann in breiter erhebender Dithyrambik ausklingt. Die Wucht und Größe, aber auch die Innigkeit von Strauß' Natur als Orchesterdichter, trat in diesem Werk in solcher Art hervor, daß die unmittelbare tiefe Wirkung auf jene eigentlich nur erschwert war, deren Blick, durch das bloße Staunen über die äußeren Mittel geblendet, zunächst nur an diesen selbst haften blieb. Gerade wenn die Tonkunst über alles Alltägliche erheben, und, wo sie es doch berührt, es mit der Gewalt der Dichtung monumentalisieren soll, ist „Tod und Verklärung“ echtste Musik. Das Gedicht Ritters ist so gut und verständnisvoll, daß es als Ganzes zur vorbereitenden Stimmung sehr wohl beitragen kann.

Gleich dieser erste Winter in Weimar brachte für Strauß eine Fülle von Komponisten-Erfolgen auch außerhalb seines ständigen Wirkungskreises. Nachdem sein „Don Juan“ gegen Mitte Januar (1890) von der Dresdener Hofkapelle unter Adolf Hagen gespielt worden war, ging er gegen Ende des Monats nach Berlin, um dort das Werk im Philharmonischen Konzert von Bülow dirigiert zu hören. Schon während der Vorproben schrieb ihm der Meister nach Weimar: „Ihr ganz grandioser ‚Don Juan‘ hat zunächst meine Eroberung gemacht.“ Für den Februar erwartete er drei Besuche in Weimar, die, obgleich hoch erwünscht, ihn in Verlegenheit zu setzen drohten. Frau Wagner wollte er nicht mit Bronsart, Bülow nicht mit seinem Vater zusammentreffen lassen. Dieser kam Anfang des Monats und hatte die Freude zu hören, wie im „Tannhäuser“ gleich der Ouvertüre stürmischer Beifall folgte und am Schluß dem Dirigenten große Ovationen gebracht wurden. Kurz darauf kam Bülow, und Strauß schrieb es dankbar Röschs Einfluß zu, daß er am 15. Februar außer dem Es-dur Konzert von Beethoven auch das von Liszt nebst Klavierstücken dieses Meisters spielte; nur daß er dazwischen die beiden Ouvertüren von Brahms leitete, minderte seine Freude.

Auf diese bewegten Tage in Weimar folgte in nächster Zeit wieder eine Reihe von Kunstreisen im näheren und weiteren Umkreis. Ende Februar (1890) leitete Strauß den „Don Juan“ im Frankfurter Museums-konzert; Ende März führte er im Liszt-Verein zu Leipzig seine Cello-sonate auf, „— was mir furchtbar komisch vorkam, so mit allem Ernst den Leuten ein Stück vorzuspielen, an das man selbst nicht mehr glaubt“.

Viel wichtiger war sein Anteil an dem Tonkünstlerfest in Eisenach, ob-
schon er dort in den gleichen Konflikt zwischen seinen alten und neuen
künstlerischen Überzeugungen geriet. In dem gleichen Konzert, am
21. Juni, leitete er dort die ersehnte Uraufführung von „Tod und Ver-
klärung“, während d'Albert die vier Jahre vorher vollendete Burleske für
Klavier und Orchester unter seiner Leitung aus der Taufe hob. Wie sie
auf Strauß nun nach seinem großen inneren Umschwung wirkte, zeigt ein
Brief vom Oktober, Hainauer wolle das Werk drucken und gut bezahlen:
„Nun brauche ich wirklich Geld! Soll ich es tun? Es widerstrebt mir
furchtbar, jetzt ein Werk von mir herauszugeben, über das ich weit hinaus
bin, und für das ich nicht mehr mit voller Überzeugung eintreten kann.“
Der zweite Winter in Weimar brachte sogleich im ersten Konzert, am
13. Oktober (1890) die Uraufführung des „Macbeth“. Schon im Vorjahre
hatte Strauß eine ganz neue Partitur davon angelegt, mit den in „Tod
und Verklärung“ angewandten orchester-technischen Errungenschaften;
unter anderem setzte er die Baßtrompete hinzu, die so eigenartig wirkt.
Über die Aufführung schrieb er: „Einige Menschen waren doch da, die
gemerkt haben, daß hinter den greulichen Dissonanzen noch etwas anderes
als die absolute Freude am Mißklang, nämlich eine Idee steckt.“ Bronsart
bekannte aufrichtig, „daß er mit dem Stück nichts anfangen könne“.
Lassen applaudierte wütend. Bronsart fragte, ob es ihm gefiele? „Nein,“
sagte Lassen, „aber Strauß muß ich doch applaudieren.“ „Beide hatten
nur interessante neue Klänge im ‚Macbeth‘ gehört. — Wenn ich nur ein-
mal den verfluchten Wohlklang ausrotten könnte!!!“ Die leidenschaftliche
Hingabe an seinen Beruf und geringe Rücksicht auf die Gesundheit ge-
hörten sicher zu den prädisponierenden Momenten einer heftigen Lungen-
entzündung, die Strauß Anfang Mai (1891) auf das Krankenbett warf;
längere Zeit lag er im Sophienhaus, vom 6.—11. in ernster Lebensgefahr.
Dort äußerte er zu Arthur Seidl, der ihn besuchte, das Sterben sei wohl
nicht so schlimm, fügte aber gleich hinzu: „den ‚Tristan‘ möchte ich
zuerst noch dirigieren.“ Vom Krankenlager diktierte er damals: „Geistig
ausspannen soll ich jetzt? Lieber Onkel Ritter, da müssen Sie mich
schon, wenn ich nach München resp. Feldafing komme, selbst darin unter-
richten. Wie soll ich meine Gedanken bannen, die mir schon in den
ersten Tagen der Renkonvaleszenz halbe Akte ‚Tristan‘ frei aus dem
Gedächtnis vortrugen.“ Sobald der Arzt ihm etwas Arbeit erlaubte, nahm
er die „Tristan“-Partitur und nuancierte sie zum Gebrauch im ungedeckten
Orchester nach dem Gesichtspunkt der „richtigen Wirkung als Drama“
in den einzelnen Instrumenten durch, damit die Sänger nirgends gedeckt
würden und jedes Wort verständlich blieb. Den Sommer über ließ er
diese Zeichen in die Orchesterstimmen eintragen. Im Juni ging er dann
zur Erholung wieder zu seinem Onkel Pschorr nach Feldafing; bald darauf

konnte er an Hörburger berichten: „Mir ist meine große Krankheit vortrefflich bekommen, ich bin gesünder und frischer als je.“ Seine Beziehungen zur Bayreuther- und zur Wagner-Sache wurden in jener Zeit dadurch noch enger, daß er mit Pauline De Ahna im Sommer 1891 in Bayreuth weilte, wo sie in den ersten beiden Tannhäuser-Vorstellungen die Elisabeth sang. Ob es der an Natur und Offenheit wie an die Lebensluft Gewohnten ganz leicht fiel, das etwas stilisierte und im Dienst des Idealen selbst utilitaristische Milieu dort zu atmen, ist schwer zu sagen. Die Weihnachtstage (1891) verlebte Strauß in glücklichster Stimmung bei der Familie Wagner, wobei Frau Cosima ihn zu einem Beitrag für den Sammelartikel „Tannhäuser-Nachklänge“ der Bayreuther Blätter anregte. Im folgenden Sommer, 1892, sollte er dort eventuell die von ihm noch nie dirigierten Meistersinger abwechselnd mit Richter leiten; seine Erholungsbedürftigkeit entschied die Frage im verneinenden Sinn.

Im Frühjahr 1892 erfolgte eine, für Strauß wenigstens, entscheidende Klärung in seinem Verhältnis zu Bülow. So sehr sich dieser für die Italienische Phantasie einestheils noch begeisterte, so blieb doch seine dauernde und ungeteilte Sympathie nur der formell konservativen programmlosen f-moll Symphonie treu. Auch mit „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ konnte er sich nicht dauernd befreunden. Im Oktober 1888 empfiehlt er Spitzweg den Druck von Strauß' Kadenzen zu Mozarts c-moll Konzert: „Sie tragen zur Popularisierung eines Autors mehr bei als Macbethsche Hexenküchenbrodeleien. Publicus will von der Kunst erquickt werden und ist mit diesem Verlangen in seinem Rechte.“ In ähnlichem Sinn erhielt auch Gustav Mahler, etwa zu jener Zeit, einen Brief Bülows, des Inhalts, für Mahlers Komponistenbestrebungen habe er im Augenblick nichts übrig — er lehnte ja auch später geradezu ab, dessen Humoresken für eine Singstimme mit Orchester zu dirigieren — mit einer nicht ganz spitzen Wendung: bei Herrn Strauß könne er wahrscheinlich mehr Entgegenkommen finden. Und während er in Hamburg die letzten Proben zu „Don Juan“ hielt, Ende Januar 1890, schrieb er an Bronsart über die symphonischen Dichtungen — „ja, dicht geht's darin her — ‚mehr Licht‘ möchte man mit eurem sterbenden Hofpoeten [Goethe] häufig exklamieren!“ — und an Spitzweg im März 1891: „Macbeth? Hm, gern nehme ich mit Exzellenz Goethe an: In wenig Jahren wird es anders sein. Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet (Nb. zu stark), es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein. Immerhin: Geisteswachstum ist noch unergründlicher als Naturrevolution.“ — Über die Burleske schreibt Bülow aus Hamburg im Januar 1891 an seine Frau: „d'Albert admirabel in dem ebenso interessanten als meist häßlichen Stück von Strauß, das er verschönt und fast dankbar macht“. Und am folgenden Tag an Brahms: „Strauß' Burleske entschieden genial, aber nach anderer

Seite hin erschreckend“. In bezug auf die schroffe Wendung, die Strauß ganz von Brahms wegführte, erfuhr Bülow durch einen Freund, Strauß sehe jetzt in Liszt den einzigen Nachfolger von Beethoven als Symphoniker. Nun war aber Bülow Liszts Musik im höchsten Maß verhaßt geworden. Er, dessen tiefste Herzenswunde ja in dem Zwiespalt zwischen seiner Liebe zu Wagners Kunst und dem persönlich durch ihn erfahrenen Leid bestand, empfand es schmerzlich, seinen Liebling im fortschrittlichen Lager zu wissen. An Spitzweg aus Hamburg, Mitte Januar 1891, schreibt Bülow: „Seitdem er sich zum exklusiven [Bayreuth-] Baireitknecht und dezidierten, beinahe fanatischen Brahms-Thersites gemacht — hat er nur noch meine unpersönlichste Sympathie, nämlich wenn er etwas Kunstschönes liefert.“ Wie herzlich aber Bülow Strauß zugetan blieb, obgleich er die Stärke von Ritters Einfluß auf ihn kannte, zeigt die Nachschrift eines Briefes an Spitzweg aus Hamburg am 1. Juni 1891 auf die Kunde von seiner Genesung: „Gottlob, daß Strauß gerettet ist! Der hat eine große Zukunft noch, der verdient zu leben.“ Und Mitte November: „Überragt er doch an musikalischer Vorbildung wie genialer Phantasie Deine anderen Autoren wie der Münchener den Ingolstädter Bahnhof.“ Der Hauptteil von Bülows Verstimmung traf den Einfluß Ritters auf Strauß. „Der Strauß,“ schreibt Bülow darüber Ende Januar 1890 an Bronsart, „hat mehr Frische [als B. selbst], der ermutigt selbst den Autor des oberfaulen Hans!“ [„Der faule Hans“.] Bülow kannte schon in Meiningen Ritters Antipathie gegen Brahms; nun ging aber dieser in seiner Verachtung so weit, es in Aufsehen erregenden Artikeln der Allgemeinen Musik-Zeitung „Vom Spanisch-Schönen“ und „Gut Lenchen, ach, das meint er ja nicht“ für unmöglich zu erklären, daß es Bülow mit seinem Eintreten für Brahms Ernst sei. Äußerlich blieb die Freundschaft trotzdem fortbestehen. Gegen Ende Januar 1892 überraschte er Strauß durch die Mitteilung, daß er „Macbeth“ auf das Programm seines 8. Philharmonischen Konzerts in Berlin gesetzt habe. Strauß schrieb zurück: „Diesen neuen Beweis Ihrer wohlwollenden Gesinnung für mich begrüße ich mit um so größerer Freude, als Ihre Stellung zu meinen, gegenüber den Zeiten, wo ich noch die Ehre hatte, direkt Ihr Schüler zu sein, veränderten Kunstanschauungen gerade in den letzten Jahren in mir zu meinem großen und aufrichtigen Kummer den Glauben erwecken mußte, Sie wären mir auch persönlich nicht mehr so gut wie ehemals.“ Er schreibt dann „von der Leber weg“ von einem infamen Verfahren, Bülows Vertrauen zu seiner Ehrlichkeit als Mensch und Künstler zu erschüttern, und versichert, „daß Nichts, Nichts auf dieser Welt je in Stande sein wird, meine unbegrenzte Liebe, Verehrung und innigste Dankbarkeit für Sie zu ertönen oder auch nur zu verringern.“ Das war auch der Fall, so sehr sich Strauß im einzelnen durch die scharfen Eruptionen gegen Liszt und viele andere verletzt fühlte, und so

sehr Ritter ihn künstlerisch gegen Bülow beeinflusste. Dieser entgegnete sofort in einem ungemein liebenswürdigen (ungedruckten) Brief, worin er seine Freude ausdrückte, „daß Sie es der Mühe wert erachten, Ihre persönlichen Beziehungen zu mir von den sachlichen Gegensätzen in unseren Kunstanschauungen zu trennen“. Dies ging auf Ritter, dessen leidenschaftliches Temperament sich auf Grund jener Kunstdifferenzen auch in persönlicher Abkühlung gegen Bülow zeigte. Am 29. Februar fand das erwähnte Konzert statt, in dem Strauß seinen „Macbeth“ selbst leitete. Bülow schrieb nach einer der letzten Proben an seine Frau: „Du, — der Macbeth — ist meist toll und betäubend, aber genial in summo gradu“. — Am folgenden Tag, nach der öffentlichen Generalprobe an Spitzweg: „Frohe Botschaft. — Der Erfolg des Macbeth war heute mittag kolossal. Strauß viermal hervorgebrüllt. Das Werk klang auch — überwältigend. Noch nie hat der Komponist solche Aufnahme hier erlebt“. — Am 29. an Frau von Bülow: „Imagine-toi: Macbeth énorme succès — je n'en reviens pas. C'est qu'il y a énormément d'électricité dans l'air“.

Am 16. März leitete Strauß im Liszt-Verein zu Leipzig „Tod und Verklärung“. Der Erfolg wirkte epochemachend. Am nächsten Tag war er schon wieder in Weimar und vollendete dort den Entwurf seines „Guntram“-Textes; auch wieder ein Beweis seines rastlosen, zwischen eigenem Schaffen und Reproduzieren geteilten Fleißes. Abermals jedoch weigerte sich bald darauf seine physische Natur in ernst mahnender Weise, den hochgesteigerten Anforderungen dieses glühenden Nervenlebens nachzukommen. Vom 5. bis 10. Juni (1892) lag Strauß in Weimar an einer Rippenfellentzündung zu Bett, und dirigierte dann, noch hustend, am 12. Sommers „Loreley“. Drei Tage später, als er zur Erholung in Schwarzburg weilte, spürte er die Folgen und fuhr eilig nach München, wo eine schwere Bronchitis zum Ausbruch kam. Nun zeigte sich, daß die Lunge nicht ausgeheilt war, und man riet ihm dringend, dem nächsten nordischen Winter durch einen längeren Aufenthalt im Süden auszuweichen. Er unterbrach den Aufenthalt in Weimar gern. Denn längst hatte, wie oben berührt, auch hier der Widerstreit zwischen Jugend und Alter, im weiteren Sinn zwischen Fortschritts- und Beharrungsbestreben, offenere Form angenommen. Im folgenden November reiste er nach Griechenland und nahm den fertigen Text zum „Guntram“ mit, in dessen Zeichen diese ganze Reise steht. Ein Vergleich der Bedeutung dieser Südlandsreise mit der ersten, nach der Meininger Zeit unternommenen, für sein eigenes Schaffen, mutet fast tragisch an: damals schuf er aus sich selbst heraus die glanzvollen, unvergänglichen Gemälde einer sonnigen Welt; diesmal, unter dem Bann der Kolossalgröße Wagners, auf ein Gebiet gedrängt, das ihm, im Gegensatz zum Konzertorchester, fremder war, die Bühne, produziert er in lang hingedehnter Arbeit Gebilde, denen mindestens auf Jahrzehnte.

hinaus das heiß ersehnte Leben der künstlerischen Tatsächlichkeit, der erfolgreichen Aufführung, nicht beschieden sein konnte. Erst im Oktober 1890 war der Text in einem ausgearbeiteteren Entwurfe fertig geworden, und Strauß sandte ihn an seinen Vater, dieser an Ritter, um dessen „strenge, unbarmherzige Kritik“ der Autor bat, — wozu freilich Ritters Bühnenkenntnis nicht ausreichte. Am 1. Dezember 1891 war der erste Akt beendet, und bald darauf begann Strauß schon die Musik dazu zu skizzieren. „Sie wird riesig einfach,“ schrieb er im Mai 1892 an Ritter, „sehr melodisch, nur Cantilene für den Sänger“ — äußerst lehrreich in bezug auf das Verhältnis des Eindrucks auf den Schaffenden zu dem des Hörers —; „auf den eigenen Text fließt mir die Musik nur so von der Hand.“ Die Proben zu der dissonanzenreichen „Loreley“ Sommers waren für Strauß „ein großes Studium — je mehr Loreleyproben, desto einfacher wird der Guntram.“ — Die Reise brachte herrliche Seefahrten: Brindisi — Korfu — Patras, von da mit der Bahn am Korinthischen Meerbusen hin nach Athen, wo er im Hotel des Etrangers abstieg. An Bülow und Ritter übermittelte er häufiger seine Eindrücke. Die Akropolis und besonders Olympia mit seinem Hermes des Praxiteles entzückten ihn: „Ihn kann ich alle Tage sehen, und alle Tage werde ich staunen und tief ergriffen sein.“ Wohltätig empfand er, der Weimarer Enge entronnen zu sein, und fühlte wieder die Heiterkeit, Frische, Empfänglichkeit, wie er sie „in den ganzen letzten Jahren der Nervosität und Krankhaftigkeit nicht gekannt.“ Auf der Reise las er eifrig Goethe, unter anderem dessen Wilhelm Meister, und freute sich, aus ihm zu lernen, „den Blick aus der einseitigen Richtung des deutschen Musikanten auf alle Dinge dieser Welt zu lenken“, von denen nach Goethe nichts uninteressant und alles der Mühe wert sei, es genau zu betrachten. Er sucht „die große Brille aufzusetzen, durch die unsere größten Geister die Welt gesehen — und selbst eine eigene Brille zu schmieden — die eigene künstlerische Produktion“. Im Dezember ging er dann nach Ägypten und blieb bis März 1893 dort. In Kairo, wo er sich angeregt und glücklich fühlte und das bunte Treiben wie die Bequemlichkeit, es von einem Luxushotel aus anzusehen, mit ganzer Seele genoß, ist von Ende Dezember 1892 ab die Komposition des ersten Aktes „Guntram“ wieder aufgenommen, und dessen Instrumentation Ende Februar 1893 in Luxor vollendet. Gleichzeitig wurde der dritte Akt entworfen. Schon vorher hatte Strauß von Athen den vollständig umgearbeiteten Text nach München gesandt. Mitglied eines Bundes von Streitern der Liebe, hat „Guntram“ das Blut eines grausamen Fürsten vergossen und wird dafür von seinem Genossen Friedhold als Abgesandtem des Bundes zur Rechenschaft gezogen. Er will jedoch die Sühne nur vom eigenen Gewissen bestimmen lassen, das ihm nicht die Tat selbst, die Tötung eines Ruchlosen in Notwehr, sondern den geheimen Beweg-

grund, die Liebe zu dessen Weib, als eigentliche Schuld vorhält. Daher lehnt er Friedholds Vorladung vor das Gericht des Bundes ab, verläßt aber freiwillig die seine Neigung glühend erwidernde Witwe des Getöteten. Strauß, weit entfernt, sich mit seinem Helden zu identifizieren, empfand doch den Gang von dessen seelischer Entwicklung als innerlich notwendig und schrieb an Ritter, jetzt komme wenigstens Guntrams „Sparren“ zur deutlichsten Anschauung. Ritter aber fand diesen Schluß unchristlich, unmoralisch, ja sprach von Ruchlosigkeit und Irrwegen der Hauptfigur. Von Luxor aus sandte Strauß Anfang Februar 1893 elf große engbeschriebene Seiten an ihn zur Rechtfertigung der Wendung, die von allem Anfang an in dem mehr künstlerischen als christlichen Empfinden der Guntramfigur angelegt gewesen sei. Mit der Vollendung der Instrumentation wollte er noch warten. „Der dritte Akt bleibt liegen,“ heißt es Mitte Mai, „bis ich ihn Ihnen vorgespielt habe; ich habe noch die geheime Hoffnung, daß die Musik dazu Sie versöhnen wird“. Sie „wird viel vom Fehlenden ergänzen, und das nicht mißverständliche Wie wird das lückenhafte und vieldeutige Was ins rechte Licht stellen“. Auch den Vorwurf Ritters, sich von Wagners Geist entfernt zu haben, bekämpft er; er fühle sich im Guntramtext als guter Wagnerianer. Neben dem Idealismus Ritters, der Jahre hindurch das Empfindungsleben des erdichteten Helden Guntram zu seiner persönlichen ernstesten Angelegenheit machte, liegt etwas Rührendes auch im Verhalten von Strauß, der als fast dreißigjähriger fertiger Künstler von weitverbreitetem Ruhm kein angelegentlicheres Bestreben kennt, als dem gründlich verkannten und vereinsamten alten Freund Genüge zu leisten. Von April ab war er auf Sizilien, wo in Palermo, im Hotel des Palmes nach Mitte Mai der zweite Akt nahezu vollendet ist. Dort erwog er einen neuerlichen Antrag nach München, wohin ihn so vieles zog: seine Lieben, Ritter, das große Orchester und der Gedanke, die Oper an einer großen Bühne aufzuführen. Und schließlich (an Ritter): „Wo ist es denn besser? Außer Bayreuth ist's überall derselbe Trödel.“ So wagt er sich zum zweitenmal „in den Rachen des Löwen“. „Aber vorsehn will ich mich.“ Alles sollte mündlich mit Levi und Possart abgemacht und im Vertrag festgesetzt werden: Repertoire, Unbeschränktheit in Proben und Besetzung, Konzerte, Novitäten und anderes.

Reizende Wochen verlebte er im Juni, vor seiner Rückkehr nach dem Festlande, in Ramacca bei Catania auf der Villa des Grafen Gravina und seiner Gattin Blandine, einer Tochter Bülows. Ausgehungert vom langen Entbehren, stürzte er dort über die Wagnerauszüge her und trieb auch täglich mit der Gräfin Musik. Sein Zimmer, wo er vom Bett aus den Ätna erblickte, sah ihn auch dort bei der Arbeit am „Guntram“, an dessen zweitem Akt er instrumentierte, während er den dritten in der Skizze weiterführte. „Es ist ein bißchen hitzige Musik geworden; aber 40 Grad

Reaumur im Schatten sind auch immerhin mehr, als die Abendtemperatur im Weimarschen Hoftheater, wenn Lassen Hiarne [von Ingeborg Bronsart] dirigiert“, schrieb er Anfang Juni an Bülow.

Am 20. Januar (1894) sah er dann, eben von seiner Südlandreise zurückgekehrt, in Hamburg den inzwischen akut schwer erkrankten Meister zum letztenmal. Seine letzte schriftliche Erwähnung bei Bülow findet sich in einem Brief an Spitzweg aus Hamburg vom Anfang April 1893: „Für Strauß stets die innigsten Wünsche in Ferne und Nähe. Wollte Gott, ich könnte wieder fähig werden, seiner Geistesentwicklung lebhaften Anteils zu folgen. Nach Ihm [Brahms] doch bei weitem die persönlichste, reichste Persönlichkeit! Ruhm Dir, sie eigentlich entdeckt, zuerst erkannt zu haben. Gott schütze seine Physis, dann ist die Psyche gesichert.“ — Die glänzende Wirkung des Aufenthalts in Ägypten auf die Gesundheit seines jungen Freundes gab Bülow Hoffnung, so daß er sich rasch zu der weiten Reise dahin entschloß. Schon wenige Tage darauf begrüßte Strauß den fast schon Sterbenden bei dessen Durchreise auf dem Perron des Anhalter Bahnhofs zu Berlin inmitten anderer dortiger Freunde. Am 12. Februar verschied der große Dulder in Kairo.

Anfang August vollendete Strauß den letzten Akt des „Guntram“ in Marquartstein, einem in der Nähe des Chiemsees zwischen Bergen reizvoll gelegenen Marktflecken, dem gewöhnlichen Sommeraufenthalt der Familie De Ahna und gelegentlichem auch des Vaters Franz Strauß, den Richard noch bis zur Vollendung der eigenen Villa in Garmisch (1908) bevorzugte. Für diese seine erste Schöpfung auf dem Gebiet der Oper ist Strauß' ganze Stellung zum Vokalen, speziell zum Sologesang, äußerst wichtig — was freilich trotz seiner Selbstverständlichkeit heute im Zeitalter der Orchesteroper solchen, die nicht über die Tagesmode hinausblicken, als ein seltsames Paradoxon erscheinen mag. Strauß sang als junger Mann ohne Tonbildungstechnik, aber sehr hübsch und mit viel Charakteristik, in den Sprüngen nach der Höhe mit anmutigem Elan. Der ganze „Barbier von Bagdad“, kurz nach seiner Wiederentdeckung, etwa 1885 mit allen Soli und Chören am Klavier bei seinem Onkel Pschorr in Feldafing von ihm als Privatissimum vorgesungen, war ein reizender Genuß. Köstlich markierte er zuweilen seine Lieblingsstellen Beckmessers aus der Szene im dritten Akt mit Sachs. Auch eigene Lieder trug er mit großem Reiz einzelnen Zuhörern vor. In alldem konnte man auch auf diesem Gebiet eine künftige individuelle Art schlummern sehen. Sie kam aber weniger in der Schreibweise für die einzelne Stimme, als in der aufs äußerste differenzierten Klang- und Ausdruckswirkung des ganzen Vokalkörpers im unbegleiteten Chor, wo er eben mehr in seiner instrumentalen Art schaffen konnte. In der Behandlung der Solostimme ist er lange nicht in dem Sinne Eigner geworden, wie seinem spezifischen Ausdrucksmittel, dem

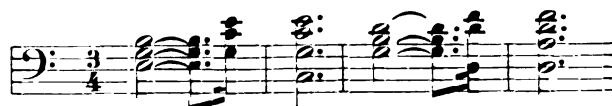
Orchester gegenüber. Und zwar zunächst wohl deshalb, weil die von der Natur so deutlich gezogenen Grenzen der Menschenstimme nicht zu erweitern sind, so sehr auch Strauß noch 1913 in seiner „Deutschen Motette“ alle auch fernliegenden Möglichkeiten nach dieser Richtung erschöpfte. Da nun neue Aufgaben der Geläufigkeit durchaus jenseits des Rahmens der Zeit und nach Strauß' Gefühl auch gewiß jenseits der Stoffe lagen, die er bis zu seiner „Ariadne auf Naxos“ vertonte, fiel die einzig technisch zu steigernde Seite für ihn weg. Dieses Begrenzte, Starre, durch kein Temperament, keine Ausdrucksnotwendigkeit, kein Wollen oder Können zu Überwindende ist aber etwas der ganzen Anlage seiner Natur Entgegengesetztes. Deren enorme Potenz, die das ihr Zusagende mit solcher Kraft assimiliert, macht sich anderes Material naturgemäß nur mit unwillkürlicher Auswahl zu eigen oder schließt es aus. Sein vokales Vorstellen bekam nur allmählich, und wohl niemals ganz den unmittelbaren, genial lebendigen Wirklichkeitssinn seines instrumentalen, obgleich er als Opernkapellmeister die vokale Verwertbarkeit der verschiedenen Stimmumfänge natürlich genau kennen lernte. In bezug auf die Sangbarkeit der ganzen Phrase je nach ihrer Lage und dem mehr oder minder starken und raschen Wechsel der Tonhöhen hat es eben jener Autor am leichtesten, der sich lediglich an das bei anderen Bewährte hält. Strauß fehlt hier jene lückenlose, gleichsam somnambule Sicherheit aller einem vorwiegend vokal denkenden Milieu entstammten Komponisten, auch bezüglich des Verhältnisses zur Begleitung. All das tritt später selbst in der „Salome“ hervor, in der doch als eigentlicher Gesangsoper die Singstimme direkt aus dem Wort herauswächst und in den lyrischen Stellen auch oft hinreißend schön ist. Wo Strauß starke Orchesterfarben zum Ausdruck der Situation und Empfindung braucht, wendet er sie an, auch wenn die Verständlichkeit der gesungenen Phrase darunter leidet. In dieser will er zuweilen, wie beim Instrument, den Ausdruck durch die besonders hohe oder tiefe Lage, oft auch durch plötzlichen Wechsel beider geben, obgleich große Sprünge, besonders nach unten hin, schon an sich selbst die Verständlichkeit der melodischen Zeichnung schädigen. Auch manche unsinglichen Synkopen, kleine Notenwerte, wie Triolen mit einer Silbe auf jeder Note, entspringen mehr der gewohnheitsmäßig instrumentalen Phantasie. In alldem zeigt sich Strauß als eine keineswegs in erster Linie praktische Natur; vielmehr kommt es ihm einzig darauf an, was er aus innerem Zwang will, mit größter Schärfe auszudrücken, stellenweise unbekümmert um die äußerlichen, akustischen Faktoren der Verständlichkeit. Auch hier sehen wir den absolut ehrlichen künstlerischen Charakter, der keine Zugeständnisse kennt. Wenn er zu schwierigen, unseren Sängern ungewohnten Intervallen greift, entscheidet nicht die Weite der Sprünge; denn diese kennt auch der Belcanto, sondern die harmonische Entlegenheit

der Intervallnoten. Dies liegt aber anders als die Frage der Stimmgrenze; denn das Treffen ist Sache des Trainings, was die einst panisch gefürchteten Parteen eines Mime, Alberich, Beckmesser genügend beweisen. Wenn Strauß in bezug auf eine Stelle aus „Elektra“ geäußert haben soll: „Die treff' ich selber nicht“, so spräche dies nicht gegen ihre Ausführbarkeit durch den Berufssänger. Indes ist er auch auf diesem Gebiet positiv. Eine Grenzerweiterung des vokalen Ausdrucks, nach der ernsten wie der grotesken Seite hin, ist an vielen Stellen vorhanden; hier sind die Möglichkeiten noch so wenig erschöpft wie die der Instrumentation. Aus dem deklamatorischen Prinzip, das später in der „Salome“ den ersten Triumph voller Natürlichkeit feiern sollte, ergibt sich der häufige Taktwechsel, während in der eigentlichen Oper, ja selbst beim Lied, sonst gerade die Umwandlung des wechselnden Wortmetrums in ein fortfließendes musikalisches von größtem Interesse und Reiz ist.

Je weniger „Guntram“ heute der Öffentlichkeit gehört, um so eingehender wird ihn jeder kennen müssen, der Strauß kennen will. Wer diesen Auszug studiert hat, wird wenigstens, unbeschadet seiner musikalischen Konfession, wie Schiller schreibt, „den rechtschaffenen Mann in ihm hochschätzen“. Man könnte von dieser Oper sagen, was Strauß mit seiner — manchem unmerklichen — Ironie zuletzt einem erwiderte, der ihm Punkt für Punkt Liszts heilige Elisabeth zerpfückte: „Das mußt du aber doch zugeben, daß nur ein grenzenlos anständiger Mensch sie hat schreiben können.“ Der tiefe Ernst von „Macbeth“, von „Tod und Verklärung“ ist im „Guntram“ in großen Dimensionen, allerdings mehr literarisch als theatralisch, fortgesetzt. Die erste Oper bedeutet für jeden Komponisten die allbekannte Gefahr. Hier ist er nicht mehr allein mit seiner Kunst und seinen Hörern. Zwischen beide tritt das textliche Moment, das ihm die Treuesten entfremden kann. „Schade um die gute Musik“, wird dann bestenfalls das Losungswort. Längst schon reichte Strauß' Name hin, ihm bereitwillige Librettisten von Ruf zu verschaffen, aber sein Herz war zu voll vom „Guntram“-Stoff. Er sagte sich auch nicht, daß die dramatischen Erfolge der Größten nie auf eigener Erfindung der Vorgänge beruhten. Sie alle entlehnten diese. Das Bekannte, das als solches auf der Plusseite für den Hörer steht, tut dem selbst erfundenen Sujet Abbruch, wie schon das Anklingen der Ehe der wohlthätigen Freihild im „Guntram“ an jene von Liszts heiliger Elisabeth nahelegt. Ein erklärender Blick fällt auch hier auf das damalige Münchener neudeutsche Milieu, das Strauß doch etwas beeinflusste, mit seiner überhebenden Verachtung der überlieferten Form und der einseitigen Betonung der Gesinnung. Das germanische Vorurteil gegen das „Welsche“, gegen das ganze Maß von positivem Können, das bei den Romanen aufgespeichert als Beispiel daliegt, rächt sich bei einer so sehr im Technischen wurzelnden Kunst, wie die der Bühne

ist, nur allzuleicht. In einem gewissen Stadium der allgemeinen Wagner-Erkrankung schlug das hitzige Fieber des Hasses in das der exklusiven Verehrung und des Nachschaffens um. Ehrgeiz, ja Ehrensache war es, daß ein musikalisches Bühnenwerk so wenig als möglich an eine Oper erinnerte, deren Schema den Neudeutschen wie ein Steckbrief nur die äußeren Merkmale eines Verbrechers aufzählte. Ein Symptom des ganzen Krankheitsbildes lag darin, daß man es in Äußerlichkeiten der musikalischen Redeweise genau so machte wie Wagner, in der dramatischen Technik aber, mit der er trotz der Idealität seines Schaffens eben wirken wollte, so tat, wie er nie getan hätte. Wenn sich Strauß wirklich mit dem „Guntram“ alle Wagner-Opern, vom „Tannhäuser“ bis zum „Parsifal“, vom Hals schrieb, so tat er das natürlich in Straußischer Weise. Schon der Text des „Guntram“ steht hoch über denen der meisten Wagner-Epigonen, weil hier ein Teil von Wagners Geist, nicht seiner Attitüde, der Ausgangspunkt war. Sonst kann man oft beobachten, wie das Primäre der Phantasie bei mancher Szene eine Pose mit ausgehaltener hoher Note ist, und die Verfertiger mit dem Ausdruck innerer Kämpfe, Erlösungssehnsucht und ähnlichem nach den Eindrücken ihrer Wagner-Auszüge hantieren, ohne sich die fehlende innere Begründung der Konflikte klarzumachen. Im „Guntram“ erschwert umgekehrt der reiche psychisch-ethische Gehalt die praktische Theatralik. Besonders wird dem Mienenspiel zu viel zugemutet. Gegen das Gesetz aber, daß die Opernhandlung wesentlich schon pantomimisch verständlich sein muß, verstößt zuweilen wieder die mangelnde sinnliche Darstellbarkeit der dramatischen Motive. Eine so allgemeine Vorstellung wie der Friede, den Guntram im zweiten Akt besingt, ist weniger bühnengemäß als der nächstbeste konkrete Gegenstand, auf dessen Erscheinen der Hörer vorbereitet werden soll. Die tragische Heldin, Freihild, liebt Guntrams Kraft und Reine, die sich dem Tyrannen des Landes entgegenstellt; sie ahnt nicht, daß sich diese in der geraden Linie des idealen Theoretikers fortsetzen wird bis zur Bekämpfung des inneren Tyrannen, der Geschlechtsliebe, bis zum Maßlosen, zur Nacheiferung des Heilandvorbildes. Sein Verzicht auf Freihild hat nicht, wie der Tannhäusers auf Venus oder Lohengrins auf Elsa, einen sinnfälligen Grund; „Mich bestimmt meines Geistes Gesetz; mein Gott spricht durch mich selbst nur zu mir“. In der Konzeption dieses seines Helden, die in Strauß' 23. Lebensjahr begann, erkennen wir Gedanken Tolstoj'scher Herkunft, die seiner warmen Gutherzigkeit homogen waren. Aber das Talent der Russen, solche Motive literarisch zu verarbeiten, ist eben ganz spezifisch; sonst ist das Altruistische, ist Mitleid, Selbstnegation, christliche Charitas meist undramatisch. Auch dem Positiven an der Guntramfigur des dritten Aktes, die das als unwahr erkannte Bundesideal von sich weist, dem Individualistischen, aristokratisch Herrenmenschlichen — soweit nicht alles doch

wieder der Gnade des Heilands zu Füßen gelegt wird — gegenüber dem demokratisch Herdenmäßigen der Vereinssatzung, entspricht zu wenig äußere Handlung. Das sinnvolle Wort Guntrams: „Arm an Erfahrung, glaubt' ich wohl einst, ein Herz sei durch Gesetze zu leiten“ und seine selbst-erkennende Reue über die Tötung des Friedensstörers: „Ich erschlug den Mann, dem das holdeste Weib zu eigen“, steht schon an der Grenze der Opernmöglichkeit; dazu tritt noch die Notwendigkeit des Mitbegreifens und Mitentsagens Freihilds zur vollen Weihe seiner Entsöhnung. Weniger einfach als diese textlichen Hemmnisse einer leichten Gewinnung des Publikums waren die musikalischen. Die Gewohnheit, Gruppen von 2, 4, 8 Takten stets zweimal zu bringen, die bei den Klassikerepigonon oft bis zur Physiognomie der Gedankenlosigkeit, ja des leichten Blödsinns geht, ist im sogenannten Echspiel historisch begründet, bis in die Anfänge der deutschen Instrumentalmusik zurück. Solche Stileigenheiten sind später unbewußt wie bei Strauß die ganze Episoden lange radikale Vermeidung der Phrasenverdoppelung. Er empfand sie nicht als nötig, deshalb wandte er sie nicht an. Auch die Sequenz, die Wiederholung einer kurzen Phrase in höherer oder tieferer Lage, vermeidet der Guntram streckenweise. Durch seitenlanges Fortdrängen zu einer Dissonanz als logischer Fortsetzung der anderen entsteht ein Gefühl der Desorientierung, der Ruhelosigkeit. Kommt doch einmal eine Sequenz, so fällt ihr zweiter Teil sicher auf eine weibliche Endung der Singstimme, die zwar deklamatorisch, nicht aber musikalisch schlußfähig ist, im Gesang vielmehr schon wieder auf ein weiteres rhythmisches Element mit männlicher, einsilbiger Endung hindrängt. Zum Beispiel „bringt Rettung mir!“ wäre schlußfähig, „bringt Rettung“ ist es nicht. Kommt ein Motiv in sequenzartiger Fortsetzung wie:



so fühlt sich auch der unbefangene Hörer sofort erleichtert. Aber selbst ein plastisches Leitmotiv wie:



muß im rascheren Tempo heute noch für die allermeisten gelegentlich zweimal nacheinander kommen, um verstanden zu werden. Ein Hauptpunkt, an den sich die Gegner der Oper hielten, war die durch Weige-

rung, Absagen oder Heiserwerden der beiden Hauptsolisten mehrfach scheinbar konstatierte Unsanglichkeit, die man mit einer Wendung für oder gegen Wagner betonte. Nun, etwas Teutonismus ist ja dabei: ein Opernkapellmeister schreibt eine Oper, die man „nicht singen kann“. Aber auch dies wurde übertrieben. Ruhig und klar fließt die Baßbaritonstelle Friedholds im dritten Akt hin; die ganze Guntrampartie liegt gesanglich, nur mit allzu wenigen kleinen Pausen durchsetzt, daher leicht ermüdend. Der lyrisch gehaltvolle Frühlingsmonolog und der Friedensgesang sind sogar dankbar, einige unbequeme Stellen leicht zu punktieren, was Strauß ja, wie in der Freihildpartie, auch tat. Schließlich ist im „Guntram“ als wesentlicher „Orchesteroper“ nicht jede Einzelheit in der Singstimme unabänderlich. Die Lockerung des musikalischen Gefüges in den Singstimmen durch das deklamatorische Prinzip hatte grundsätzlich schon mit dem in zahlreichen lyrischen Gesangstellen vorbildlichen Lohengrin begonnen; selbst die formschöne Gebundenheit des Vierzeilers ist dort vom Musiker oft dadurch gebrochen, daß er die sonst dem Sänger überlassenen Ritardandi und Accelerandi nicht mehr der in gleichen Notenwerten fortfließenden Melodie anvertraute, sondern in doppelten und halben Notenwerten direkt ausschrieb. Dieses Prinzip sehen wir im „Guntram“ mit aller Charakterstrenge durchgeführt; selbst solche, weit weniger als im „Lohengrin“, melodisch-symmetrischen Gebilde, zu denen der in kurzen freien Rhythmen gesetzte Text Anlaß gab, sind oft vermieden. Daß aber Strauß den starken Gedankengehalt seiner Dichtung, von den späteren Werken Wagners beeinflusst, nicht in lyrischen Vierzeilern geäußert hatte, war begreiflich. Etwas von der asketischen Lebens- und Schönheitsverneinung, die in die Guntramdichtung hineinspielt, ging auch in die Form ihrer Ausführung über. Auffällig war die Ähnlichkeit einzelner Motive mit solchen des „Tristan“, wie



die Strauß leicht hätte vermeiden können; daß er nicht daran dachte, ist eben wieder einer der vielen Beweise absoluter künstlerischer Unmittelbarkeit; er schrieb, wie er empfand. Die Tonsprache Tristans und Parsifals war damals für ihn nicht die eines einzelnen, sondern eben die dramatische. Gewollte Erinnerung an den „Gral“ spricht aus einer eindrucksvollen Stelle des Vorspiels, Seite 7 des Auszugs, in der drohend das Motiv des strafenden Bundes aufsteigt:



Diese Stelle zeigt deutlich, wie Strauß' Harmonik nie dem Experimentieren, sondern lediglich dem Ausdruck dient. Es geht aber durchaus nicht immer in diesem Ton und Stil. Von romantischer Melodik sind einige der Hauptmotive; das stimmungs- und farbenreiche Vorspiel zum ersten Akt und das noch viel eingänglichere zum zweiten, mit seinen prächtigen Motiven der Festesfreude, der Empörung und der stillen Neigung, — wie die melodisch erhebungsvolle Schlußszene des dritten Akts aus dem Konzertsaal bekannt, — sind Beispiele größerer musikalischer Umgänglichkeit. Äußerst frisch ist auch das den ersten Akt schließende Männerquartett, in Bewegung, Stimmung und Situation an das ihm dramatisch entsprechende Sextett im „Tannhäuser“ mahnend.

Ein praktischer Zug der Operntechnik ist der Verzicht auf den Chor, wohl infolge persönlicher Weimarer Erfahrung. Nur Männerstimmen singen im Finale des ersten Akts und in den Ensembleszenen des zweiten einige Silben in Oktaven oder einstimmig, dann nurmehr im Beginn des dritten im langsamen Unison hinter der Szene, wobei das Orchester rhythmisch nachzugeben hat und harmonisch nicht einmal streng an den Chor gebunden ist. Dieser Umstand hindert, das Werk, wie es mit Cornelius' gleichfalls sehr chorarmer „Gunlöd“ öfter geschieht, in den Konzertsaal zu verpflanzen. Jene Hemmung im Schaffen für die Singstimme scheint ein Tribut, den Strauß einem Fehler seiner Zeit entrichtet, dem Sonder-Teutonismus der akademischen Vernachlässigung jener Hälfte unserer Kunst, durch die die andere erst verständlich wird, der vokalen; dem Fehler, an Stelle des Studiums von „Lohengrin“, wo Wagner in den Partien der „guten“ Partei den vorbildlichen deutschen Gesangstil schuf, das der späteren Werke zu setzen, in denen der Symphoniker den Vokalschöpfer zuweilen erdrückte. Was Strauß uns in seinem „Guntram“ mit dem „Lohengrin“ als metrisch- und vokal-technischem Vorbild gegeben hätte, ist schwer vorzustellen.

Kurz vor Beschluß seiner Weimarer Tätigkeit, am 12. Mai 1894, leitete Strauß noch die Uraufführung dieses seines Schmerzenskindes, des „Guntram“. Seine Schüler sangen die Hauptpartien, die er schon damals der anstrengenden Lage wegen stark punktiert hatte, Zeller den Guntram,

Pauline De Ahna, mit der er sich kurz vor der Aufführung verlobte, die Freihild. Zur Uraufführung verschickte Strauß gedruckte Einladungskarten. Drei Stunden vor ihrem Beginn besuchte ihn Arthur Seidl, mit dem er sich, als ob gar nichts Besonderes los sei, sehr angeregt über Mackays „Anarchisten“ unterhielt, die er eben las, und dem er zwei jüngst gesetzte Vertonungen von Texten dieses Autors aus dem späteren op. 27 vorspielte. Die dritte Weimarer Aufführung der Oper leitete er zum Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Auf Strauß selbst wirkte „Guntram“ mit Ausnahme des Fehlens eines verdeckten Orchesters genau so, wie er sich ihn gedacht. „Nun bin ich selber neugierig, wohin das Schiffelein treiben wird; denn man wird doch nur gerudert, während man zu rudern glaubt,“ schreibt er an Ritter.

Von dieser Zeit an kam er durch mehr äußere Ruhe seines Lebens als Bräutigam und Ehemann zu gesteigerter Arbeit an größeren Werken. Im Sommer 1894 leitete er die ersten Bayreuther „Tannhäuser“-Vorstellungen, in denen seine Braut die Elisabeth sang, neben Orchesterproben von „Tristan“ und „Parsifal“. Frau Wagner soll ihn nach dem erstenmal mit den Worten begrüßt haben: „Ei, ei, so modern, und dirigiert doch den ‚Tannhäuser‘ so gut.“ Am 10. September 1894 widmete er seiner Gattin zum Vermählungstag das im Winter geschriebene Liederheft, Werk 27, in dem er sich von dem älteren Münchener Milieu weg zur Moderne wandte und durch die kongeniale Vertonung lebender Dichter ein neues Feld weitreichenden Ruhmes fand. Das Heft enthält mehrere der erfolgreichsten Gesänge: Ruhe meine Seele von Karl Henckell, Cäcilie von Heinrich Hart: Und wüßtest du —; Heimliche Aufforderung: Auf, hebe die funkelnde Schale!; Morgen: Und morgen wird die Sonne wieder scheinen, die beiden letzten von Mackay. Das größte Kunstwerk unter ihnen ist wohl der „Morgen“, den Strauß, ebenso wie „Cäcilie“ auch mit einer außerordentlich feinen Orchesterbegleitung, zunächst nur für seine Gattin, versah.

Mit diesem Liederheft trat Strauß in die Reihe der vielgesungenen ersten Meister der Moderne. Auch in der Folge gehört er jedoch nur mit einer ganz bestimmten Anzahl seiner Lieder zu den spezifischen Lyrikern in dem Sinne, daß er eine wesentliche Seite seiner künstlerischen Persönlichkeit, ohne die deren Bild nicht vollständig bliebe, eben nur im Lied geoffenbart hätte, wie es bei Beethoven trotz der sehr geringen Anzahl eigentlicher Lieder, bei Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms der Fall ist. Ihn als Liedersänger mit den Genannten völlig in eine Gruppe stellen, heißt die Bedeutung des monumentalen melodischen Erfindens und besonders auch die von dessen Häufigkeit, ja Gewohnheitsmäßigkeit, verkennen. Das restlose Aufgehen der schaffenden Phantasie im Gesanglichen tritt bei ihm selbst in den eigentlichen Liedern, den Lieblingsnummern der Sänger und Hörer, selten ein; auch hier finden wir gewisse, freilich

als echt straußisch allen liebe Stellen, wie die seccorezitativartige Unterbrechung der Melodie in den Worten: „Verachte sie nicht zu sehr“ in der „Heimlichen Aufforderung“. Im äußeren Rahmen schließt sich das straußische Lied, abgesehen von ungedruckten Jugendwerken, die zuweilen besonders die Schlußworte wiederholen, fast ohne Ausnahme — eine solche von herrlicher Wirkung findet sich im „Befreit“, op. 39, 4 — ganz der Form des Gedichts an, die es vertont, wie sie ist, während die ältere, die spezifische Liedkunst, wie Schubert als ihr Großmeister sie pflegte, durch Textwiederholungen, thematischen Ausbau, teilweise Symmetrie, harmonische und melodische Steigerungen, die im Wort noch keineswegs angelegt waren, ihre selbständig formbildende Kraft betätigt. In seltenen Fällen bringt Strauß einige Worte des Anfangs am Schluß nochmals, wie in Werk 19, 6 Mein Herz ist stumm; Werk 37, 4 Du bist mein Auge. Noch seltener, wie in der Anbetung Werk 36, 4 Wie schön, wie schön, schafft er durch öftere Wiederholung der Schlußworte selbständig eine Art Coda, was z. B. Schuberts Spezialität war. Manche Lieder sind unnachahmliche Klavierschreibungen mit Gesang, und gerade bei dieser Art ist es zuweilen die Ausführung durch den Autor selbst mit seiner wunderweichen Anschlagspoesie, die uns erst das eigentliche Verständnis des Kunstwerks als eines unteilbar Ganzen erschließt. Strauß war bisher auf keinem Gebiet der Mann der Kompromisse; sehr früh huldigte er, durch Ritter noch bestärkt, dem Prinzip der Deklamation, weil er in der starken Redlichkeit seines Künstlersinns in akzentmäßig unveränderter Wiedergabe des Textes die Bedingung alles ernsten vokalen Schaffens sah. Wer aber im Deutschen eigentliche Lieder schreiben will, muß entweder gewöhnlich den Zwiespalt, der hier zwischen Sprache und Melos herrscht, naiv übersehen, oder er muß ihm überlegen sein, wie etwa Cornelius in den Weihnachtsliedern. Beides trifft bei Strauß bis 1901, der Zeit, bis zu der er, ausgenommen das spätere Heft Werk 56, Lieder schrieb, nicht zu. Der grundsätzlichen Verschiedenheiten zwischen melodischem und deklamatorischem Prinzip und damit der notwendigen Kompromisse sind aber bei näherem Zusehn gar viele und ihre Andeutung für unser Strauß-Verständnis unerläßlich. Der Melodiker braucht erstens als korrespondierende Taktgruppen solche, die gleich gebaut und noch ohrenfällig rhythmisch ähnlich sind; er ist dadurch in der Anordnung der abgestuften melodischen Akzente viel mehr gebunden, als der Dichter in jener der Silbenbetonung, deren Quantität er mäßigen oder verschärfen kann. Dann braucht der Melodiker, er nehme, welche Taktart er wolle, meist eine viel größere Anzahl betonter Noten, als ihm der Dichter gewöhnlich an betonten oder betonungsfähigen Silben bietet. Der Typus eines Ausnahmefalls ist Wolfs eigentlichstes „Lied“ Verborgenheit: „Laß, o Welt, o laß mich sein“, wo gleich in der ersten Strophe die meisten Silben betonungsfähig sind. Muß der Musiker die

betonten Noten durch zu viele unbetonte trennen, so hört seine Phrase auf, melodisch zu sein; sie wird deklamatorisch zerhackt. Drittens gestattet die ungemein biegsame deutsche Sprache dem Dichter rhythmische Freiheiten, Lizenzen, ja Fehler, die bei ihm noch erträglich sind, beim Melodiker nicht mehr. Wir sehen daher mit seltenen Ausnahmen jedes eigentliche Lied dadurch entstehen, daß er diese Lizenzen nicht ins Musikalische übersetzt, sondern z. B. im Vierzeiler den Sprachrhythmus der dritten Zeile möglichst auf den der ersten ummodellt, eben weil er strengere Symmetrie, ja oft einfache Wiederholung zum Aufbau der Melodie braucht. Ferner, daß er einzelnen Silben ein größeres Maß von Betonung zukommen läßt, als es der Dichter tat. Und drittens, daß er, um seinen Rhythmus nicht aufzugeben, Lizenzen des Dichters auch wieder einfach mitmacht, die einem streng deklamatorisch arbeitenden Modernen wie Strauß unmöglich sind. Der Ausnahmefall eines Lieds im älteren Sinn tritt also gewöhnlich nur mehr ein, wenn der Dichter, wie Henckell in seinem: „Ich trage meine Minne, vor Wonne stumm“, op. 32, 1, dem Musiker schon das kaum noch latent zu nennende Melos rhythmisch fertig vorlegt. Unsere deutschen Lieder, von denen ich hier, um klar zu sein, unbedingt einige zum Vergleich heranziehen muß, bieten überall Beispiele für jene drei Punkte. Eines der wundervollsten, Beethovens „Wonne der Wehmut“ ward nur dadurch möglich, daß der Musiker die Veränderung des Rhythmus durch den Dichter nicht mitmachte, sondern fortskandierte: „Tränen un-glück-licher Liebe“. Das herrliche Melos von Schumanns „Wär ich nie von euch gegangen“ konnte nur dadurch entstehen, daß der Musiker zu den vom Dichter stark betonten Silben noch „Wär“ hinzunimmt. Analog: „Ich hört' ein Bächlein rau-schen; Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.“ Brahms mußte, um seine vielleicht schönste Melodie: An die Nachtigall „Geuß nicht so laut!“ fortsetzen zu können, „Blüten-ast“ betonen. Selbst in dem höchsten, wohl nie nur entfernt zu erreichenden Meisterwerk des deutschen Kunstlieds, Schuberts Winterreise, und gerade in einer der auch deklamatorisch herrlichsten Nummern „Auf dem Flusse“ sehen wir das Kompromiß an der ergreifenden Stelle „In deine Rinde grab' ich“. Der Dichter braucht den richtigen Akzent auf „Rinde“, der Musiker den falschen auf „deine“; die Symmetrie erlaubt ihm nicht, drei kurze Silben „In deine“ als Auftakt zu nehmen. Das Ideal des leichten restlosen Zusammengehens von Wort und Ton wird eben durch den Verein von hochgradiger musikalischer und poetischer Formbegabung, am leichtesten bei Identität des Poeten und Musikers erreicht. Will dieser konsequent sein, so darf er kein Gedicht nehmen, das er nicht vorher auf jene Fallstricke und auf die Möglichkeit ihrer Beseitigung im Text, angesehen hat. Strauß hätte das nicht gekonnt; denn gerade seine Lieder sind oft Produkte der lange unbewußt vorbereiteten, drängenden Minute. Fast wörtlich schreibt er etwa 1893 an

Friedrich von Hausegger, wie in dessen „Gedanken eines Schauenden“ zu lesen ist: Aus dem musikalischen Gedanken, der sich — weiß Gott, warum — innerlich vorbereitet hat, entsteht, wenn sozusagen das Gefäß bis oben voll ist, im Handumdrehen ein Lied, sobald ich beim Blättern im Gedichtbuch auf ein nur ungefähr im Inhalt korrespondierendes Gedicht stoße. Wenn aber in diesem entscheidenden Augenblick nicht die zwei richtigen Feuersteine zusammenschlugen, wenn sich nicht das ganz entsprechende Gedankengefäß eines Gedichtes findet, so wird der Drang zur Produktion zwar durch ein mir überhaupt komponierbar erscheinendes Gedicht in Töne umgesetzt; aber es geht dann langsam, weil der musikalische Gehalt der schöpferischen Minute sich ummodeln, umdeuten lassen muß, um überhaupt in die Erscheinung zu treten; es wird gekünstelt, die Melodie fließt zäh, die ganze Technik muß herhalten, um etwas vor der gestrengen Selbstkritik Bestehendes zustande zu bringen. — Mit der ganzen Treue seines Charakters hat Strauß die als solche von ihm angesehene Verpflichtung zum deklamatorischen Prinzip gewahrt und über dessen Verletzungen sich selbst als Autor später unbarmherzig geäußert. Erspart waren sie auch ihm nicht, weil sie in der Natur der Sache liegen, die Scheu davor trieb ihn manchmal zu eckigem Zurechtverbiegen guter melodischer Linien. Für ihn spricht im ersteren Fall das Axiom, daß die lückenlose Richtigkeit des Akzents beim wirklichen Komponisten eben sehr leicht im umgekehrten Verhältnis zur Inspiration steht. Wer ohne solche, nur mit der allgemeinen Grundstimmung und etwa einer ihr entsprechenden Klavierfigur an den Text herantritt, der kann sich ja gar nicht im Akzent irren, wenn er Wort um Wort vertont. Entspringt dagegen der Lektüre des Textes eine strömende Melodie, direkt aus ein paar Worten am Anfang oder auch mitten heraus, wie oft bei Strauß, dann hapert es natürlich hernach leicht mit dem Zusammentreffen der einzelnen Noten und Silben. Und nachträglich korrigieren läßt sich dies kaum; die Stunde, in der man mit dem Stoff eins war, ist unwiderbringlich dahin, und nun soll man mit gleichsam fremder Hand an dem unbewußt Entstandenen herumschneiden? Der einzige rein sachliche Ausweg, das rücksichtslose Niederschreiben der melodischen Inspiration mit nachträglicher Änderung der poetischen Vorlage an Stellen, in denen die Deklamation dem Melos nicht entspricht, ist heute schon durch unsere Anschauungen und Gesetze über das geistige Eigentum meist ungangbar.

VOM VII. DEUTSCHEN BACHFEST IN WIEN

(9.—11. MAI 1914)

VON RICHARD SPECHT IN WIEN

Die Bach-Renaissance unserer Tage ist ungeheuer. Stärker, intensiver und extensiver als zu irgendwelcher Zeit; lebhafter sogar als in den Jahren nach der gloriosen Wiederentdeckung und Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Mendelssohn, die zum ersten Male die rechte Ahnung von der erschütternden Tongewalt, der visionären Glut und der wundervollen Menschlichkeit ihres Schöpfers wachrief und seine übermächtige Tondichtergestalt klar vor aller Augen stellte. Aber die Johann Sebastian-Passion, zu der das Leben des Meisters geworden war, schien auch für seine Werke fortzudauern: sie erweckten zunächst mehr Angst als Liebe. Begreiflich; denn sie wurden so aufgeführt, daß das, was Musik in ihnen war, herausgetrieben wurde und nur das „musikgeschichtliche Beispiel“ übrig blieb, — wurden zu Seminardemonstrationen, unter besonderer, pietätvoller Betonung aller „historisch“ gewordenen Stileigentümlichkeiten und ohne Empfindung für das machtvolle Lodern, den Sturm und wieder für die überirdischen Lieblichkeiten dieser Töne; für all das, was hinter dem Zeitkostüm verborgen und was Musik, Musik und wiederum Musik war.

Es wird zum Ruhm unserer Zeit gehören, daß sie die ausgestopfte Bachpuppe, mit der Allongeperücke, den Jabotbäffchen und dem Staatsfrack in die Rumpelkammer geworfen hat und die zeitlose Größe des Meisters, von allen modischen Zufälligkeiten befreit, aber die ihm eigene Verbindung altmeisterlichen Ausdruckstils und unvergänglich jungen, herrlich zum Ton gewordenen Inhalts bis zur Vollkommenheit deutlich machend, ins Bewußtsein unserer Gegenwart gerückt hat. Freilich ist auch dies in ganzer Vollendung nur von wenigen geschehen: in den meisten Fällen ist als „Bach-Stil“ ein ganz merkwürdiges Petrefakt an die Stelle eines lebendig bewegten, innerhalb des Formal-Bedingten doch freien Musizierens getreten, eine uhrwerkmäßige, mechanische, durch trockene Monotonie den Eindruck des „Strengen“ erweckende Art der Bach-Interpretation, die all die unendlich differenzierten Beziehungen der Tongestaltung zu der des Textes, der voll Geist und voll Willens zur musikalischen Plastik in Bachs Tönen eine unerhört reich gegliederte Wiedergeburt findet, ebenso wenig achtet, wie all des Emotiven, mit dem fast jeder Takt seines Werkes — von manchen für bestimmte Virtuositäten „bestellten“ Stücken freilich abgesehen — bis zur Überfülle beladen ist. Kein Wunder, daß gerade hier eine Reaktion eintreten mußte, die dann wieder zu einem andern Extrem geführt hat: zu einem der Ruhe und Größe oft ermangelnden, farbig-impressionistischen Vortrag Bachscher Musik, der nicht mehr der Atmosphäre der Meisterwerkstatt gedenkt, aus der diese Klänge kamen, sondern der mit all den Mitteln moderner Klangmalerei, dem rhythmischen Rubato, der koloristischen Agogik schaltet, wie sie der Farbengebung Berlioz'scher oder Strauß'scher Werke, aber nicht der von aller Polychromie fernen gotischen Architektur der Bachschen Schöpfungen entspricht. Trotzdem führt diese Art der Wiedergabe, wie sie manchmal von dem außerordentlichen Bach-Dirigenten und Organisten Karl Straube geübt wird — dem neben seinem Freund und Meister Max Reger ein Hauptverdienst an der lebendigen Bach-Pflege unserer Zeit zu vindizieren ist — wohl eher zur Eroberung des rechten Bach-Stils, als das starre Verfahren der anderen, die eine Fuge des Meisters nicht als belebtes, von Sinn und Empfindung getragenes Kräftespiel, sondern eher wie eine mathematische Gleichung oder wie das automatische Funktionieren

eines Motors vorüberziehen lassen. Zwischen beiden das Rechte: die Art, wie Siegfried Ochs seinen Bach zur Erfüllung bringt, auf den Urtext und den Urklang zurückgreifend, alle spätere Hinzufügung ausscheidend, alle Klangmassen genau den Proportionen des Originals gemäß entfaltend (der erhöhten Streicherzahl steht dann z. B. auch eine erhöhte der Holzbläser zur Seite), dann aber diese Musik ganz aus unserem Gefühl heraus nachschaffend und ihre kühne, oft und oft sogar in der Lust an der eigenen Technik bis ins Optisch-Zeichnerische des Notenbildes reichende Tonmalerei, ihr Umsetzen des Textes in Klangbilder von höchster Stimmungskraft und äußerster Anschaulichkeit bis ins Letzte zum Ausdruck bringend.

In solcher Art müßten denn auch die Interpretationen sein, die man während der Feste zu empfangen kommt, in denen die andachtvoll tätige, ihre Pflichten begeistert erfüllende Neue deutsche Bach-Gesellschaft für die Verbreitung und das Verständnis der Werke ihres hohen Meisters Propaganda macht. Musikfeste, die ihren Zweck nicht in der Vorführung neuer Schöpfungen sehen, sondern die — wie eben diese Bachtage, wie die Bayreuther Spiele, wie die sommerlich feierlichen Salzburger Mozart-Aufführungen — im Dienste eines einzigen Tonmeisters stehen und ausschließlich seiner Musik ein ernsteres Verstehen, ein schöneres Erkennen und Sichversenken der Genießenden erkämpfen wollen, können nur in einem Fall berechtigt sein: wenn die Wiedergabe der ausgewählten bekannten oder minder bekannten Werke eine derart offenbarende und beispielgebende ist, daß jeder sich sagen muß, er habe jetzt erst diese Musik zum erstenmal wirklich gehört; daß — um bei Bach zu bleiben — jeder sagen muß: wer die großen Passionen, die Konzerte, die Kantaten, die Orgelstücke so hören will, wie sie der Meister gedacht hat, müsse zu den Festen reisen, die von der Neuen deutschen Bach-Gesellschaft veranstaltet werden. Damit wäre freilich verbunden, daß die Festveranstalter selbst die Verantwortung für den Stil und die bewegte Richtigkeit der Programm-Ausführung zu tragen, die Proben selber zu überwachen, selber die Wahl der gerade dem speziellen Werk einzig gemäßen Solisten zu treffen und nicht einfach die Ausführung des Festprogramms der ersten musikalischen Körperschaft des jeweils von ihr gewählten Festortes — so hoch sie an sich stehen mag — zu übertragen hätten, ohne sich dann noch um die Einzelheiten der Interpretation zu kümmern. Nur dann werden diese Aufführungen ihre einzigartige Signatur tragen, endgiltige Beispiele für den rechten Vortragsstil geben, vor allem aber: das Unalltägliche, das Außerordentliche, nirgend sonst Mögliche sein; mit einem Wort: wirklich ein Fest und nicht bloß eine Abonnement-Zusammenfassung der auch sonst üblichen Aufführungen, die sich nur in der uniformen Aufeinanderfolge, nur quantitativ und nicht qualitativ und vielleicht auch noch durch erhöhte Eintrittspreise von denen des musikalischen Alltags unterscheiden.

Es ist leider zu sagen, daß dieses 7. Deutsche Bach-Fest kein anderes Gepräge trug. Wer Bachs „Johannes-Passion“ und all die anderen kleineren Werke zu hören verlangt, kann ebensogut irgendeine der im Rahmen der gewöhnlichen Gesellschaftskonzerte der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde hören — der diesmal die Ausführung des Bach-Festes anvertraut worden war — und er wird kaum einen Unterschied des Niveaus gegen die Wiedergabe der Werke innerhalb dieser Tage finden, die dem weltumfassendsten Tonmeister, dem grandiosesten Schöpferwillen im Bereich der ganzen Musik, geweiht waren. Mag sein, daß dies für dieses Niveau im allgemeinen spricht; sicher aber spricht es gegen die festliche Vorbereitung, gegen das Vorhandensein einer bis zum äußersten angespannten Energie, die das Ungewöhnliche, ja das bisher Unerreichte will: die höchste Exaktheit des Details bei höchster Lebendigkeit und Beseeltheit des Ganzen, die delikateste Abstufung der Farbe, die erschütterndste dramatische Wucht der in jeder Stimme wie eine persönliche Herzensangelegenheit des

Sängers behandelten Chöre, die feinste Drastik der bei Bach mit besonderer Lust durchgebildeten „programmatischen“ Tonmalerei; die zwingendste Geschlossenheit und Einheit des Aufbaues bei belebtester, wechselvoll schattierter, von überredendem Temperament erfüllter Dynamik. Es waren die üblichen „guten“ „Gesellschafts“-Aufführungen; aber von alledem war kaum etwas zu empfinden; und so wenig die sehr artigen deutschen Gäste mit ihrem Beifall kargten — ich bin noch immer zuviel „Wiener“, um nicht lieber darauf zu verzichten, hören zu wollen, was mancher von ihnen, was z. B. Geheimrat Prof. Kretzschmar, zu Hause über diese Aufführungen geäußert haben mag.

Der Neuen deutschen Bach-Gesellschaft ist kein Vorwurf daraus zu machen, daß sie der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde dieses Fest übertragen hat. Sie hatte allen Grund zu ihrem Vertrauen. Eine Körperschaft, die in hundertjähriger Pflege teurer Tonkunst immer am Höchsten festgehalten hat; deren Chor — der Singverein — nicht nur außerordentlichen Stimmenwohl laut, sondern wirklich hohe Qualitäten sein eigen nennen darf: Stil und Tradition, eine jeder Schwierigkeit spottende Technik, eine Musikalität, die ihn befähigt, die kompliziertesten Werke vom Blatt zu singen und die Standwerke der Literatur, die Bachschen Passionen, die Missa, manchen Händel, wenn es sein muß auch ohne Probe zur Aufführung zu bringen, ohne daß wesentliche Unfälle stören müßten. Dazu im speziellen Fall ein Dirigent, der die Bach-Pflege seit Jahren zu seinen schönsten Pflichten zählt und der in unermüdlicher Liebe, nicht ablassend im Vorführen der großen Schöpfungen des Meisters, für ihn wirbt und zu ihm ruft. Die Bach-Gesellschaft hatte also allen Anlaß, ihr diesjähriges Fest in den Schutz dieser Körperschaft zu stellen.

Und trotzdem —? Trotzdem. Die Leser dieser Blätter werden die Begründung der zu machenden Einwände vorwegnehmen; denn sie ist in jedem Bericht über die Wiener Gesellschaftskonzerte ausgesprochen worden. Sie liegt zum Teil in dem irrtümlich „strengen“ Stil, in dem man hier Bach noch immer aufführt; in der ermüdenden Gleichförmigkeit, dem steigerungs- und akzentlosen, unflektierten ewigen Mezzoforte des Vortrags, der jedes Stück unweigerlich in ein Crescendo, Ritardando und eine überlange Fermate ausklingen läßt; in der Gleichgültigkeit gegen den dramatischen Vorgang, überhaupt gegen das Wort der Dichtung und in einer verschwimmenden Energielosigkeit der Linienführung. (Von Einzelheiten, der unproportionierten Orchesterbesetzung, den nach Willkür einmal a cappella, einmal nur von der Orgel, dann wieder vom ganzen Orchester begleitet gesungenen Chorälen, der höchst primitiven Ausführung des Continuo ganz abgesehen.) Die Liebe zu Bach, die Franz Schalk, dieser ausgezeichnete Musiker und feine Kopf, zweifellos im Herzen trägt, scheint leider eine unglückliche zu sein. Gerade seinem Wesen, das in romantischen Dämmerstimmungen am liebsten heimisch und das allem Herben, Heftigen, allen großartigen Tumulten abgewandt ist, mag Bachs riesenhafte Musik ein Ziel aller heimlichen Sehnsucht, kaum aber das diesem Wesen adäquate Ausdrucksmaterial sein: Wagner und Bruckner sind es weit eher. Kommt dazu, daß in Wien nichts leichter zustande kommt, als eine Tradition: das gestern Verhöhnnte ist die Tradition von heute; wenn das Bekämpfte nur stark genug war, wird es zum Objekt des Verliebtseins. So ist es auch mit dem zuerst der gefürchteten Langeweile halber abschreckenden Bach gewesen: erst Fernhalten, dann widerwilliges Sichgefangengeben, dann gedankenlose Verehrung — und zwar eben für die Art der Interpretation, die die gewohnte ist und gegen die eine neue, die obendrein gar mit anstrengender und genauer Probenarbeit verbunden wäre, wiederum neu zu kämpfen hätte. Siegfried Ochs, der freilich durch seine offenbarende Bach-Wiedergabe sofort Triumphe erlebte, hat nicht wenig Entsetzen durch die unerbittliche Gewissenhaftigkeit seiner Arbeits-

weise hervorgerufen, die sich und die anderen nicht schont und allerdings wenig dazu angetan ist, sich „beliebt“ zu machen; und den allerhöchsten Schreck, als er ruhig und durch Einwände uneingeschüchtert erklärte: „ich bin nicht da, um mich beliebt zu machen, sondern um Musik zu machen“. Es täte eben not, daß wieder mehr solcher Erzieher in unsere Stadt kämen, die all den „nur zu ihrem Vergnügen“ musizierenden Chorvereinen — die ja durchwegs aus freiwilligen Dilettanten bestehen — endlich wieder den rechten Begriff künstlerischer Disziplin, vor allem aber den der Ehrfurcht beizubringen, die sich in den Dienst einer Sache und eines Werkes und nicht in den des eigenen Amusements stellt.

Es wäre übrigens eine nicht gutzumachende Ungerechtigkeit, nicht mit allem Nachdruck festzustellen, daß es — besonders in der ersten Hälfte der von Schalk mit weit impulsiverem Elan als sonst dirigierten Johannes-Passion, vor allem aber im Vortrag einzelner kleiner Werke — zahlreiche Momente gab, in denen man sich in wunschloser Andacht dem Drohen und Zürnen, der zarten Anmut, der finsternen Größe und wiederum der zervollen Schalkhaftigkeit dieses Hohepriesters aller Musik hinzugeben vermochte. Unter den Kantaten („Gott ist mein König“, „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“, „Bleib bei uns“, „Lobet Gott in seinen Reichen“, der Motette „Ich fürchte mich nicht“) hat die unendlich schmerzvolle Lieblichkeit der dritten, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ — auch durch die schöne Männlichkeit, mit der die Herren George A. Walter und Dr. Felix von Kraus ihre Soli sangen — mit hinreißender Macht der ganz schubertfrohen und -wehmütigen Melodik, die vorangehende Motette „Ich fürchte mich nicht“ mit erzener Kraft überwältigt; in dem Orchester- und Orgelkonzert hat Arnold Rosé durch den ganz unsentimentalen Empfindungsadel im Vortrag des a-moll Konzerts dem Meister das schönste „musikalische Opfer“ gebracht, und Franz Schmidt und Ferdinand Foll haben das c-moll Konzert für zwei Cembali mit entzückender Delikatesse in all seinen exquisiten Reizen erstehen lassen, während das etwas nüchterne Orgelspiel Bernhard Irrgangs (Präludium und Tripelfuge in Es-dur, Präludium und Fuge in h-moll) und das von Hofkapellmeister Luze mit etwas derber Tüchtigkeit geführte Philharmonische Orchester in der doch gar zu sehr all' improvisata gespielten C-dur Suite auf allzuwenig festlicher Höhe standen. Im Kammerkonzert haben wiederum Rosé und Schmidt in feinsten Juwelierkunst all die Kleinodien der h-moll Sonate für Geige und Klavier zum schimmernden Geschmeide gefaßt; die Flötenstimme der stilsicheren Frau Noordewier-Reddingius, deren unsinnliche, ganz instrumentale Schärfe mir im Oratoriengesang trotz allerbesten Geschmacks den Mangel an beseelter Wärme und eindringlicher Gestaltungsschönheit nicht zu ersetzen vermag, hat im Verein mit drei anderen, von Jaques van Lier angeführten Flöten in der Arie „Hört doch der sanften Flöten Schall“ und im Verein mit der herzlich empfindenden, aber im Gesang allzu robusten Frau von Kraus-Osborne (Duett: „Gedenk an Jesu bittren Tod“) laute Triumphe gefeiert und Prof. Paul Grümmmer hat — mit Franz Schmidt am Klavier, der mit der Sechsten französischen Suite das Konzert eröffnete — seine reife Meisterschaft, seine stilistische Vornehmheit und seinen berückenden Ton in dem beispielgebenden Vortrag der G-dur Sonate für Gambe und Cembalo aufs neue gezeigt. Daneben: die Altarie „Ich will doch wohl Rosen brechen“ (Frau von Kraus-Osborne, Rosé und Foll) und schließlich das 6. Brandenburgische Konzert, von den Herren Prof. Schwertka und Jelinek (Viola), Prof. Grümmmer und Röntgen (Gambe), Prof. Buxbaum und Kleinecke (Cello), Stix (Kontrabaß) und Foll (Continuo) ein wenig „summarisch“, aber mit frischer Begeisterung vorgetragen. Die „Johannes-Passion“ (unter Schalk mit dem Tonkünstlerorchester, den Damen Noordewier-Reddingius und v. Kraus-Osborne, den Herren Walter und Dr. von Kraus

und mit Prof. Dittrich als Organisten) gab den Schlußakkord. Ich habe sie nur zum Teil gehört; jedenfalls aber sind — es wurde schon bemerkt — einzelne Chöre hier mit einer Schlagkraft und einer dramatischen Prägnanz herausgekommen, die am Kantaten-Abend oft schmerzlich vermißt wurde, und die männlichen Rezitative sind mit Adel und Energie gesungen worden. Die ursprüngliche Musikbegabung und die Singefreudigkeit der Mitwirkenden haben schließlich auch in jenen Teilen der Festkonzerte, in denen die eingangs festgestellte Schläffheit, die unweigerlich gleichmäßig während eines Stücks durchgehaltene Tonstärke und das metronomische Tempo nur die Umrisse, aber nicht den lebendigen Gehalt der Musik zu bringen vermochten, schon durch die sinnliche Schönheit des Klangs und durch die ersichtliche Begeisterung des Musizierens gewirkt. Aber bei einem Fest solcher Art dürfte es eigentlich keinen Takt geben, der nur „beiläufig“ vorübergeht; keinen toten Punkt, keinen Moment, in dem der Genius Bachs nicht eindringlich zu allen redet, die zu ihm gekommen sind. Eine Forderung, die man dort, wo man schonungslose Arbeit im Dienst einer Sache richtig zu werten weiß (wie sie Mahler geleistet hat, wie sie Reinhardt oder Ochs jetzt noch leisten) sicher nicht als die eines Störenfrieds und Spielverderbers empfindet. In unserer an Begabung, die spielend erringt, wo andere keuchen, so reichen Stadt freilich wird sie so empfunden, und wer sie aufstellt, gilt als Don Quixote. Aber die Don Quixotes sterben eben nicht aus; und für die Kunst sind sie vielleicht wichtiger als ihre Sancho Pansa's, denen alles recht ist.

DIE 49. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

VON MAX HEHEMANN IN ESSEN

Zwei große symphonische Werke und zwei dramatische standen einander gegenüber. Hauseggers „Naturesymphonie“ und die von Wien aus viel gerühmte Es-dur Symphonie von Franz Schmidt, die bei dieser Gelegenheit ihre Erstaufführung in Deutschland erlebte. Über Hauseggers große Naturdichtung ist hier, auch von meiner Seite, schon ausführlich gesprochen worden, so daß ich nur von einer geradezu idealen Wiedergabe unter des Komponisten Leitung zu berichten brauche. Gerade im Gegensatz zu der Schmidtschen Symphonie zeigte sich aber hier der Wert des ethischen Gedankens in der Musik, dessen, was hinter den Tönen steht, der Kraft der Persönlichkeit. Hauseggers tiefe Gedankenwelt zwingt uns zu einer Auseinandersetzung mit dem Komponisten, die über das rein musikalische hinausgeht und uns zu den großen Problemen der Menschheit führt.

Franz Schmidts Zweite Symphonie dagegen ist der Ausfluß reinen Musikantentums, das sich in alten Formen auszuleben sucht und eine stärkere Auseinandersetzung mit dem Leben vermeidet. Wir haben hier ein Werk der Lebensfreude vor uns, ein Zeugnis jenes Wiener Phäakentums, das die alten Weisen nur in rauschenderem Gewande zeigt. Schmidt ist Eklektiker und spiegelt die vielen Meister, die er früher im Orchester selber mitgespielt, in einem neuen, doch nicht originalen Bilde wieder. Mit der früheren Tätigkeit des Komponisten mag auch die eigentümliche Instrumentation zusammenhängen, die uns anmutet, daß man nicht vor, sondern im Orchester sitze. Es mangelt ihr die überlegene Disposition über den großen Apparat und dadurch geht viel von der thematischen Filigranarbeit verloren. Zudem kennt Schmidt keine Mittelfarben, und er liebt es, Bläser- und Streichergruppen einander folgen zu lassen. Wirklich wertvoll ist der mittlere, der Variationensatz; er hat plastische Erfindung, und alle Seiten einer liebenswürdigen Natur offenbaren sich da in manch geistreicher Abwandlung des gesangvollen Themas. Während der erste Satz viel frohes Leben bringt, möchte der letzte tief sein, ohne jedoch über die österreichische Gemütlichkeit hinauszukommen. Im ganzen genommen: ein freundliches Talent von außerordentlichem Können, doch ohne die letzte Reife der Gestaltung. Es unterhält und beschäftigt auch zuweilen, doch rührt es keine Tiefen auf. Die hervorragende, von Abendroth mit glänzender Virtuosität geleitete Aufführung sicherte dem Werk einen großen Erfolg.

Auch im Theater sahen wir große Gegensätze: den Versuch einer heiteren und einer tragischen Oper. Rudolf Siegel stritt für das musikalische Lustspiel, das ihm jedoch aus mancherlei Ursachen beim ersten Wurf nicht gelang. Er hatte das Unglück, an einen Text zu geraten, der allen Forderungen der Bühne mit rührender Naivetät gegenübertritt, selten plastische Situationen gibt und auf die Bedürfnisse des dramatischen Komponisten nur wenig Rücksicht nimmt. „Herr Dandolo“, von dem die Oper ihren Namen trägt, ist ein Mann, der im Übereifer wohl das Gute will, aber stets das Falsche schafft, und deshalb von einer Verlegenheit in die andere gerät. Schließlich reichen sich durch die von ihm angerichtete Verwirrung hindurch ein junges Paar und zwei getrennte Eheleute die Hand zum Bunde; Herr Dandolo aber darf die Kosten des Hochzeitsfestes bezahlen. Diesen

Handlungskern, der eine wirklich tragikomische Charakterfigur zeigen könnte, hat Will Vesper mit mancherlei Beiwerk so umspinnen, daß das Wesentliche nicht recht zur Erscheinung kommt und Nebendinge die Aufmerksamkeit des Hörers verwirren. Der „Dandolo“ sollte eine feine musikalische Konversationsoper werden, und im Eifer achteten Textdichter wie Komponist so sehr auf den Dialog, daß die Szenen oft über Gebühr sich dehnten und ihnen unter den Händen zerflossen. In seinem Streben nach flüssigem Sprechgesang vergaß Siegel über dem Wort die Situation; er komponierte mehr den Buchstaben als das Lustspiel. Dadurch geriet er in einen ewigen Taktwechsel, der kaum zwei Takte von gleichem Rhythmus hintereinander duldet und eine auf die Dauer ermüdende rhythmische Verschwommenheit im Gefolge hat. Von dem Humor, den ein kecker Rhythmus und die darauf schaukelnde charakteristische Melodie geben kann, erfahren wir in dieser Oper kaum etwas. Dabei zeigt aber Siegel in manchen Szenen — ich nenne nur das fein pointierte Anfangsduett und das sehr lustige Schlußquintett des zweiten Aktes — wirklichen Sinn für Humor und eine glückliche Hand der Gestaltung. Sein musikalischer Fonds ist nicht groß, und seine Vorbilder („Meistersinger“ und „Rosenkavalier“) erkennt man auf den ersten Blick, doch ist er ein kenntnisreicher Musiker, der viel hübsche Kleinarbeit leistet, und dem man deshalb manchen Sirup verzeiht, den er aus anderer Leute Töpfen genascht hat. Unbedingt muß man die außerordentlich feine Instrumentation anerkennen, die ganz selten nur das Wort verdeckt und sich als lichter Untergrund von den Singstimmen abhebt. „Herr Dandolo“ ist — endlich einmal — eine Oper ohne Posaunen. Die Aufführung durch Kräfte des Essener Stadttheaters konnte nicht besser gewünscht werden; Sänger, Orchester und der musikalische Leiter des ungemein schwierigen Werkes, Hermann Abendroth, setzten sich mit ganzer Kraft und wahren Übermut dafür ein. Ein besonderes Verdienst gebührt dem Oberregisseur Schäffer, der hier ein Musterstück von Dialogregie gab und dem überhaupt nicht szenisch gesehenen Werke die Möglichkeit dramatischer Existenz vermittelte. Rudolf Siegel soll die Absicht haben, seine Oper umzuarbeiten; ein Beweis, daß die sehr freundliche Aufnahme die Schwächen seiner Arbeit nicht verhehlen konnte. Daß er am glücklichsten war, wenn er sich geschlossenen Formen näherte, möge ihm ein Fingerzeig und dem Textdichter ein deutlicher Wink sein.

Auch von Volkmar Andreaes Oper „Ratcliff“, die wir in Duisburg hörten, gelten die Einwände gegen die textliche Unterlage und den Mangel an Entgegenkommen gegenüber den Forderungen der Szene. Andreae hat das Heinesche Schauerdrama wörtlich übernommen und damit aufs neue den Beweis geliefert, daß sich Literatur nicht ohne weiteres komponieren läßt, daß die Oper knappere und bildhaftere Verse geradeso verlangt, wie eine mit scharfen Strichen hingestellte Situation. Was dem gesprochenen Drama notwendig, die breite Entfaltung des Wortes, tut dem gesungenen nicht wohl, und so erfahren wir aus den endlosen Erzählungen im komponierten „Ratcliff“ nur mit Mühe, worum es sich eigentlich handelt. Volkmar Andreaes Musik hat heißen Atem und stürmisches Temperament, doch dünkt sie mich eben infolge der Schwächen des Buches mehr eine symphonische Spiegelung der Vorgänge, mehr eine Musik zum Text, als aus der Szene heraus in sie hinein erfunden. Sie hat noch nicht das gewisse Etwas: die dramatische Geste. Doch ist sie kraftvoll und anschaulich glänzend, wenn auch zu stark instrumentiert; sie macht die Stimmung des Dramas lebendig und ermangelt bei aller Vorliebe für das Grausige nicht entzückender lyrischer Partien von hohem Klangreiz. Trotz aller Beeinflussung, die Andreae namentlich durch Richard Strauß erfahren, klingt doch eine eigene Note durch, und man wird dem Komponisten bei einem glücklicheren Stoff und besseren

Textbuch gerne wieder begegnen. Unter Kapellmeister Fröhlichs schwungvoller Leitung setzten sich die Kräfte des Düsseldorfer Stadttheaters und das Duisburger Orchester erfolgreich für ihn ein.

Von dem, was weiter kam, ist nicht viel zu sagen. Wir hörten — wozu denn noch einmal? — das Festliche Präludium von Richard Strauß und ein phantastisches Tonbild von Theodor Huber-Anderach, ein Gemisch aus Berlioz'schen und Straußschen Elementen, dessen Länge im umgekehrten Verhältnis zum Inhalt stand. Dann eine Orchesterballade von Otto Naumann, „Die Handwerksburschen“ benannt, liebenswürdig, doch nicht eben bedeutend und von Hans Vaterhaus prachtvoll gesungen. Hermann Unger stellte sich mit einer Orchesterskizze „Erotikon“ vor, die nur in der Gefühlseligkeit auf Ungers Studium bei Max Reger schließen läßt. Sie ist schon mit gutem Geschick hingesetzt, klingt vornehm und läßt von dem Komponisten Stärkeres erwarten. Im Gegensatz zu dieser liebenswürdigen Musik wagte sich Heinz Tießen mit seiner Zweiten Symphonie („Stirb und Werde“) an eine für ihn zu große Aufgabe, eine Art Menschheitsdichtung. Er will eine stetige Entwicklung geben, und die gedankliche Disposition ist auch nicht ungeschickt, doch weil Tießen sich zu früh ausgibt, fehlt ihm die Möglichkeit der Steigerung, und er wiederholt sich, wo wir immer Größeres erwarten müssen. Sein dröhnendes Pathos steht zudem in seltsamem Gegensatz zu der inneren Leere vieler Partien. Immerhin hat er weit mehr zu sagen wie Julius Kopsch, der in seiner Ouvertüre „Komödianten“ ein Bild aus dem bunten inneren und äußeren Leben der Mimenwelt geben will, bei seinen blassen Themen und deren bröcklicher Zusammensetzung den großen Orchesterapparat jedoch nutzlos beschäftigt. Was dem Konzertstück für Klavier und Orchester von Émile R. Blanchet die Aufnahme ins Programm verschaffte, ist mir bei dieser Unterhaltungsmusik unerfindlich, doch sah man in der „Dithyrambe“ für Doppelchor und Orchester von Othmar Schoeck ein Talent von freudigem Schwung, das allerdings seinen von Goethe gegebenen Vorwurf nicht erschöpft und den Chor über Gebühr anspannt. Wirklich warm und freudig gestimmt wurde man bei den drei Sopranliedern mit Orchester, die Walter Braunfels geschrieben hat. Die beiden ersten („Die Einsame“ und „Ein Jüngling denkt an die Geliebte“) haben tiefe Stimmung, sind apart im Klang und auch in der Stimmbehandlung glücklicher, als man es bei Braunfels gewohnt ist. Das dritte jedoch, „Die Geliebte des Kriegers“, ist in der Singstimme instrumental erfunden, auch mehr interessant gemacht als aus starkem Einfall geboren. Eva Bruhn war bis auf die mangelnde Wärme den Liedern eine ausgezeichnete Interpretin.

In den Kammerkonzerten begegneten wir zwei Hoffnung erweckenden Erstlingen: den Variationen für Klavier op. 1 von Walter Schultheß, die Paul Otto Möckel glänzend spielte, und der Ballade „Lenore“ von Emil Mattiesen, worin Walter Meyer-Radon am Klavier weit Besseres bot, als Anton Sistermans gesanglich zu geben hatte. Die Ballade ist an sich in ihrer unheimlichen Länge ein verlorenes Stück, aber trotz aller Abhängigkeit von Vorbildern zeigt sie, daß Mattiesen Talent hat. Ludwig Rottenbergs Lieder für eine Altstimme, von Therese Schnabel mit feiner Geistigkeit vorgetragen, sind mehr Gaben eines vornehmen Kunstverständes und starker Einfühlung ins Dichterische, als einer wirklich musikalischen Phantasie. Seine ganz aufs Gedankliche eingestellten Gesänge für Tenor, das Lied der Schwermut aus Nietzsches „Zarathustra“ und die Phantasie von Goethe muß man dagegen verloren geben; man könnte gerade so gut das Einmaleins komponieren, als diese Stücke. Ejnar Forchhammer opferte sich denn auch vergebens dafür. Ebenso erging es Karl Straube und Hertha Dehmlow bei der Sonate für Orgel und Altstimme von Alexander Jemnitz, über die nichts weiter zu sagen ist,

als daß sie gründlich ausgezischt wurde. Erwin Lendvai hatte dagegen mit seiner Chorsuite für weibliche Stimmen „Nippon“ viel Glück. Es sind kleine und sehr gefällige, dabei geschickt gemachte Nippsachen von leicht exotischer Färbung und ausgezeichneter Stimmbehandlung. Der Essener Frauenchor holte sich unter der Leitung von G. E. Obsner damit einen großen Erfolg, den auch die prächtige Wiedergabe rechtfertigte. Erwähnen wir noch die Romantische Serenade für kleines Orchester von Gottfried Rüdinger, eine wirklich harmlose, aber freundliche Musik, und die Violin- und Klaviersuite „Grillen“ von Joseph Haas, hübsche Dinger fürs Haus, so ist alles aufgezählt, was wir in diesen sechs Tagen an guter, gutgemeinter und schlechtgeratener Musik zu hören bekamen.

Für deren Wiedergabe waren wirklich festliche Mittel eingesetzt worden; ein Orchester von 135 Musikern (das Essener Städtische und das Dortmunder Philharmonische Orchester) leistete Wunderdinge an instrumentalem Glanz, Adel und Frische des Klanges trotz der gewaltigen Anstrengungen. Über Abendroth, dessen Eigenschaften ich schon öfter schildern und rühmen konnte, gibt es nur ein Wort: er ist der geborene Festdirigent. Der Chor des Essener Musikvereins fand wenig Gelegenheit, sich ganz zu zeigen wie er ist, mußte vor allem seine Wucht einsetzen und tat das mit hellem, sattem Klang. Doch möge man mir glauben: er kann auch sehr schön piano und pianissimo singen.

Fragen wir uns nun nach dem positiven Ergebnis dieser musikalischen Rundschau, so werden wir nach dem Gesagten außer Hauseggers Symphonie und den Braunfelsschen Liedern keine Schätze finden. Es war wieder einmal viel zu viel Musik, und außerdem meist solche, die anderswo schon aufgeführt worden. Gewiß, die Wahl ist schwer, und das Zurückgewiesene dürfte die Mühe und den großen Apparat noch weniger gelohnt haben. Muß aber denn jedes Jahr und dazu sechs Tage lang gefeiert werden? Kann man sich nicht mit der Hälfte begnügen oder warten, bis sich Wertvolles zeigt? So sehr von den leitenden Herren die Notwendigkeit der jährlichen Tonkünstlerfeste betont wird, ich wage meine Zweifel auszudrücken, denn bei der heutigen Novitätenjagd kommt in den Konzertsälen jeder unter, der nur etwas oder wenig zu sagen hat. Die geringe Zahl der Uraufführungen auf diesem Feste beweist es. Weniger wäre mehr gewesen und hätte auch eine Resonanz beim sehr musikfreudigen Essener Publikum gefunden, das, mit moderner Musik reichlich genährt, diesen Konzerten größtenteils fernblieb.

Eine bedeutende Aufgabe für die Tonkünstlerversammlungen sehe ich auf musikalischem Gebiete nur noch in der Pflege dramatischer Erstlinge oder vernachlässigter Werke, denn hier ist noch Bahn zu brechen und viel Gutes zu schaffen. Haben die beiden Opernaufführungen ringenden Komponisten Einsicht und Erfahrung geboten, so waren sie nicht vergebens. Und ich hoffe, daß der auf der Hauptversammlung neu gestärkte Richard-Wagner-Fonds sich derart kräftigen möge, daß der Verein von sich aus für solche Schöpfungen eintreten kann. Die Pflege und Heranbildung einer deutschen Oper muß uns Allen am Herzen liegen, die wir uns von der geschickten ausländischen Bühnenmache und in Deutschland hergestellten Operettenware befreien wollen. Dazu aber wird auch eines vonnöten sein, was auf den Tonkünstlerfesten noch zu erhoffen ist: ein Geschlecht, das den Mut und die Kraft zur Melodie hat, zu jener Melodie, die ein Ausdruck unserer Zeit ist. Wir, die wir in Essen inmitten gewaltiger Arbeit und einer fast beispiellosen Entwicklung modernen Lebens stehen, wurden auf diesem Feste der Frage nicht ledig, ob all das Suchen und Wollen mit uns und unserem Fühlen noch etwas zu tun habe, und ob die meisten Musiker nicht fremd an einem Leben vorbeigehen, dessen Pulsschlag sie nicht fühlen, dessen stolzen Rhythmus sie nicht hören. In uns klingt

etwas, das wir selbst nicht in Töne zu fassen vermögen; es singt von einer mächtigen, empordrängenden Zeit.

Wer wird es lösen? . . .

Soll ich noch von der Hauptversammlung reden? Sie war nicht gerade aufmunternd oder erfrischend. Man unterhielt sich über die Musikkammern, hörte viele Gründe und Gegengründe und nahm die Überzeugung mit nach Hause, daß trotz des Wunsches der Versammlung nicht so bald aus der Sache etwas werden wird. Der Interessen sind zuviel, die unter einen Hut sollen. Und dann kam die Richard Wagner-Stiftung an die Reihe, von der ich oben schon sprach. Auch hier soll der Vorstand bis zum nächsten Jahre Greifbares bringen. Der Vorsitzende Dr. v. Schillings konnte mitteilen, daß die „Alpensymphonie“ von Richard Strauß die nächste Tagung zieren werde, um die sich Chemnitz und Darmstadt lebhaft bemühten. Da die Chemnitzer den geeigneteren Saal haben, werden sie wohl Sieger bleiben.

Man sieht, es ist nicht viel zu sagen, und wer große Dinge von einer Tagung so vieler Musiker erwartet, wird enttäuscht sein. Es gibt manche, die an solch tragem Verlauf den leitenden Männern die Schuld zuweisen — in einzelner vielleicht mit Recht. Aber im Grunde liegt's an der Sache selbst. Woher soll der Verein seine Schwungkraft nehmen, wo liegt der Drache, den ein Siegfried erschlagen könnte? Das Gute, dessen der Verein sich auch heute noch rühmen darf, geschieht hinter den Kulissen; auf rein künstlerischem Gebiete aber ist er kein werbender Faktor mehr: er besitzt schon alles, was er haben will. Sogar mehr als das: und dies ist seine größte Schwäche . . .

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 41. Jahrgang, No. 4 bis 12 (23. Januar bis 20. März 1914). — No. 4. „Der enthüllte Gral.“ Von Karl Storck. Daß die „Festspiele in Bayreuth in Zukunft des sensationellen Beigeschmacks entkleidet werden, der ihnen bislang — ohne irgendein Verschulden der Familie Wagner — gerade durch den Monopolbesitz des ‚Parsifal‘ anhaftete, ist ein Glück für diese Festspiele. Für unser deutsches profanes Theater aber ist es ein Glück, daß auch ihm in Zukunft einige Festtage im Jahre beschieden sein werden, an denen der Gral enthüllt wird. Dafür, daß diese Festtage nicht entweiht werden, werden alle jene, die noch an die Heiligkeit des wahren Kunstwerkes glauben, als Gralshüter sorgen.“ — „Musikerbriefe an Theodor Uhlig.“ Mitgeteilt von Ludwig Frankenstein. (Schluß in No. 5.) Veröffentlichung von Briefen Friedrich Schneiders, Joachim Raffs und Franz Liszts. — No. 5. „Die Tradition des Geigenspiels.“ Von Albert Jarosy. „... Wir haben keinen Geiger, den wir als umfassenden Geist und schöpferisches Genie z. B. mit Liszt vergleichen könnten. Es gibt keinen Geiger — ich nehme jetzt das letzte Jahrhundert in Betracht — der für sein Instrument wahrhaft Großes geschaffen hätte. Es sind die Schätze der alten Meister, die unser Bedürfnis nach gediegeneren Darbietungen ans Tageslicht hebt, und wir müssen mehr als 100 Jahre zurückgreifen, um Wertvolles zu geben.“ — No. 6. „Studie zum Problem der Quintenparallelen.“ Von Paul Carrière. Verfasser sagt, „daß Quinten dort schlecht klingen, wo sie unlogisch und stillos sind, nämlich beim strengen kontrapunktischen Satz, in dem jeder Ton Bestandteil einer selbständigen Stimme ist. Im freien Satze stände es dagegen in jedermanns Belieben, aus klanglichen Rücksichten einen Ton durch seine nächsten Obertöne zu verstärken.“ — „Neuere Wege zur Gesangkunst.“ Von Johannes Conze. (Fortsetzungen in No. 7, 8, 9, Schluß in No. 10.) Verf. bespricht ausführlich die neuere Literatur über Gesangkunst und würdigt die einzelnen Methoden. — No. 7. „Vergleichende Besprechung sämtlicher Klavierkonzerte Bachs.“ Von Johannes Schreyer. (Schluß in No. 8.) Verf. kommt am Schluß seiner kritischen Untersuchungen zu dem „verblüffenden Resultat“: „Von den dreizehn Bach zugeschriebenen Konzerten für Klavier mit Streichorchester ist nur eins: das Konzert für zwei Klaviere in C-dur sicherlich von ihm komponiert worden.“ — „Der einjährig-freiwillige Hoboist.“ Von Arnold Ebel. Verf. macht Vorschläge, „die wehrfähigen künstlerisch geschulten Musiker aus einer unverschuldeten Zwangslage (Übung in der Front) oder aus unwürdiger Situation (Ausschluß von der Beförderung) zu befreien.“ — No. 8. „Zur Organisation des kirchenmusikalischen Standes.“ Von Heinrich Oehlerking. „... Schon aus Gründen der Selbsterhaltung gegenüber der Verflachung, ja Feindschaft weitester und verschiedenster Kreise der Kirche und ihren Einrichtungen gegenüber wäre es angesichts der großen segensreichen Bedeutung und Wichtigkeit der Kirchenmusik für die Erhaltung und Pflege des religiösen Lebens höchste Zeit, den Stand der Kirchenmusiker analog anderen Berufsarten allgemein und ausreichend aufzubessern...“ — No. 9. „Ein unbekanntes ‚Lohengrin‘-Szenarium von Wagner.“ Mitgeteilt von Paul Bekker. Abdruck aus der Frankfurter Zeitung. — No. 10. „Die Wandlungen des Taktstocks.“ Von Hugo Daffner. (Schluß in No. 11.) Besprechung des Schünemannschen Buches „Geschichte des Dirigierens“. — No. 11. „Wie entwickle ich den Bogenstrich bei Violinschülern?“ Von Walther Schulze-Prisca. (Fortsetzung in No. 12, Schluß in No. 13.) Verf. teilt seine

Gedanken über die Bogentechnik mit. „... es ist kein Zweifel mehr darüber, daß sich in den letzten Jahren die Frage des Bogenarms auf pädagogischer Seite zu einer ziemlich brennenden gestaltet hat...“ — No. 12. „Gesetze der Liedkomposition.“ Von Leonhard Welker. „... Die musikalische Liedkomposition bestätigt..., daß gerade solche Gedichte, bei denen der Rhythmus mit dem ganzen sprachlichen Kunstwerk eng verwachsen ist, ja sogar sein Hauptwirkungsmittel ausmacht, unkomponierbar sind... Ist der Rhythmus des Gedichts dagegen auch nur einigermaßen biegsam, gibt er den Ereignissen nur um wenig nach..., so ist das Inkrafttreten des Komponisten außer Frage gestellt... Der Komponist muß vor allen Dingen in Tempo und Dynamik freie Hand haben. Er muß Gelegenheit haben, den Rhythmus nach musikalischen Kompositionsgesetzen zu variieren, und sogar, wo es nötig erscheint, den Originalrhythmus zerstören, um durch die musikalisch rhythmische Begleitungsfigur ein Äquivalent zu bieten. Der ‚Erlkönig‘, jenes genialitätsgesättigte Erstlingswerk in seiner maßlosen Fülle und Verschwendung, das mit einem Male da ist, fertig und aus einem Guß, zeigt das Verhältnis des Dichters zum Komponisten an, wie es sich bis herauf zu Wolf und Pfitzner in den Grundzügen nicht geändert hat...“ — „Karl Philipp Emanuel Bach.“ Zu seinem 200. Geburtstage. Von Hugo Daffner. „K. Ph. E. Bach stand... an der Scheide zweier musikalischer Weltalter: der große Vollender der vorhergehenden Zeit stand in der unermesslichen Riesengestalt seines Vaters unmittelbar hinter ihm. Die Zukunft gehörte einem anderen Geist, einem anderen Stil, einer anderen Kunst. Die Polyphonie hatte ihren höchsten Gipfel erreicht, von da aus konnte man nicht weiter steigen. Die Zukunft mußte den Weg über die Instrumentalmusik nehmen, und zwar über die homophone, melodische Setzweise. Hier war nahezu noch alles zu tun. Die Ausdrucksmittel mußten gefunden und erprobt werden, das Orchester und seine Behandlung stak noch ganz in den Kinderschuhen, und die Formen der neuen Kunst mußten auch erst festgestellt und geläutert werden. In diesem Werdeprozeß ein gut Teil gefördert zu haben, ist ein, wenn nicht vielleicht das bleibende, unverkürzbare Verdienst und die nicht zu schmälernde Bedeutung Karl Philipp Emanuel Bachs zu suchen...“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 13 bis 20 (26. März bis 14. Mai 1914). — No. 13. „Die musikalische Schutzfrist.“ Von Edgar Istel. „Es gibt meines Erachtens nur zwei Möglichkeiten einer gerechten Regelung der Schutzfrist, deren eine relativ einfach, deren andere etwas komplizierter ist. Die eine Möglichkeit heißt: man nehme statt des Sterbejahres das Geburtsjahr der Autoren zum Ausgangspunkt der Schutzfrist und schütze alle Autoren gleichmäßig 100 Jahre lang, vom Tage ihrer Geburt an gerechnet. Der zweite Vorschlag lautet: man schütze nicht die Gesamtheit der Werke eines Autors, sondern nur das einzelne Werk und bemesse die Schutzfrist für jedes Werk auf 50 Jahre, vom Jahre des Erscheinens an gerechnet (natürlich müßte dies Jahr durch Eintragung in eine amtliche öffentliche Liste unzweifelhaft festgestellt werden), selbst auf die Möglichkeit hin, den Autor noch zu Lebzeiten für einzelne Werke zu expropriieren...“ — No. 14. „Aus dem Tagebuche der Bayreuther Kundry Therese Malten.“ Mitgeteilt von Georg Kaiser. Über die Beziehungen der ersten Kundry zu Richard Wagner. — No. 15/16. „Zwei Kulturen der Musik.“ Besprechung des August Halmschen Buches gleichen Namens von Wolfgang Schumann. (Schluß in No. 15/16.) — No. 17. „Paul Heyse an Anton Bruckner.“ Mitteilung eines wundervollen Briefes des Dichters an den Musiker nach der von Hermann Levi dirigierten Aufführung der Romantischen Symphonie Bruckners am 1. Dezember 1890 in München. — „Henri Petri †.“ Von Georg Kaiser.

„... Über den Konzertspieler und Solisten Ruhmesblätter zu breiten, ist ... nicht nötig. Lebt es doch noch in unserer Erinnerung, wie hinreißend er sein köstliches Instrument zu meistern wußte. Großer, edler, gesangvoller Ton, virtuose Technik einten sich in ihm mit künstlerischer Intelligenz, mit einer Vornehmheit des Auftretens, mit einem zähen, hohen Wirken für die lautere Wirkung des Kunstwerkes zum imponierenden, kraftvollen Charakterbilde.“ — No. 18. „Musikalische Entwicklungsgänge.“ Von Robert Zieme. „... Fehlt dem Ganzen die künstlerische Ordnung, so werden geistreiche Einfälle diese nicht ersetzen. Das so oft vernachlässigte, ja selbst verhöhlte Formelle ist der musikalischen Kunst so unerläßlich wie jeder anderen. Als ein Mittel der Darstellung sucht es das Material wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, während es zugleich dem Zuhörer erst das eigentliche Verständnis erschließt. Die Musik hat nicht den bequemen Halt an einer Antike wie etwa die Architektur. In ihrer unendlich vielseitigen Entwicklung ist sie aber zu gewissen Grundsätzen gekommen, die ihrem innersten Wesen entsprungen. Von diesen ausgehend, schlossen sich die Jüngeren den Älteren an; wieviel die Zeiten am äußeren auch änderten, im wesentlichen sind jene Grundsätze dieselben geblieben. Ein richtiges Urteil vermögen wir deshalb nur zu fällen, wenn wir die neue Zeit aus der alten zu erkennen suchen. Kein Fortschritt tritt unvermittelt auf, aber die eine Zeit wird von diesen, die andere von jenen Interessen gefesselt, und so kommen die verschiedenen Keime zur Entwicklung ...“ — Giacomo Meyerbeer.“ Zu seinem 50. Todestage. Von Edgar Istel. „... die Gegenwart sieht die Werke dieses Mannes mit gerechten Augen an; längst hat sie ihn, den früheren Alleinherrscher im Reiche des musikalischen Dramas, zwar entthront, ihm dafür aber einen dauernden Ehrenplatz angewiesen unter den größten musikalischen Dramatikern aller Zeiten und Völker ...“ — No. 19. „Abt Vogler.“ Zur Wiederkehr seines 100. Todestages. Von Theodor Bolte. — „Adolph Henselt.“ Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages. Von Theodor Bolte. — No. 20. „Georg Motz.“ Von Adolf Prümers. Handelt von dem Tilsiter Kantor Georg Motz (1653—1733), „der durch seine Kompositionen, mehr aber noch durch seine beiden Werke über die ‚Vertheidigte Kirchen-Music‘ Anspruch erheben kann, aus staubigen Akten und vergilbten Büchern wieder ans Tageslicht gezogen zu werden.“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 72. Jahrgang, No. 1 bis 8 (7. Januar bis 25. Februar 1914). — No. 1. „Rück- und Ausschau.“ Von August Spanuth. „... Jedenfalls darf man behaupten, daß das verfllossene Musikjahr seine Signifikanz in der Geschichte weniger durch musikalische Emanationen erhalten wird, als durch das Hervortreten und schärfere Formulieren der finanziellen Interessen unserer Musikerschaft. Zwischen den Komponisten und den Verlegern wird nicht um die Kunst, sondern um den Verdienst gekämpft, den die Kunst abwirft; zwischen konzertierenden Künstlern und Konzertunternehmern geht's erst recht ums Geld; und der Stand der privaten Musiklehrer wird durch ein geradezu märchenhaft ungerechtes Versicherungsgesetz gezwungen, sich zu konsolidieren und um seine Existenz zu kämpfen. Man kann also das neue Musikjahr mit keinem besseren Wunsche beginnen, als daß es zur Balancierung der materiellen Verhältnisse der gesamten Musikerschaft beitragen möge. Dann wird man sich übers Jahr vielleicht wieder ausschließlich um die Kunst selbst bekümmern dürfen.“ — No. 4. „Gedanken und Einfälle.“ Von Siegmund Piesling. Aphorismen. — No. 5. „Zur Schönberg-Kritik.“ Von Ernst Decsey. „... Schönberg ist unbeherrscht, schlägt sich vor aller Welt mit seinen Privatdämonen herum, ja in einer wahren Bekennerwut reißt er die Brust auf, zeigt seine Wundmale —

und es ist erschütternd; doch, wenn man von Brahmsischer Keuschheit gesprochen hat, darf man wohl (ohne zu verletzen) von Schönbergscher Unschamhaftigkeit sprechen. Jedenfalls aber ist Schönberg durchaus wahrhaft, eine sozusagen ehrlich in sich hineinwühlende Natur, und ein ehrlicher, nichts erlistender Komponist: er kennt keine Scheinpolyphonie, er kennt keine anderen Ausdrücke als die eigenen. Das Blut seiner Wunden wird zum Klang. Seine Symphonie hat vielleicht mehr Musik als sie Musik ist. Nämlich so: Ich würde unglücklich sein, wenn diese Töne, o Freunde, künftig angestimmt werden sollten, als neue ‚Zukunftsmusik‘ . . . aber ich freue mich, daß ein Musiker, ‚ein Kerl‘, in die Welt kam, über den niemand hinwegkann, der uns künftighin ausdrucksgemäß oder technisch bereichern will . . .“ — No. 6. „Futuristische Musik.“ Von Fritz Crome. Verfasser bespricht eine „Musica futurista per Orchestra“ op. 30 von Balilla Pratella, der drei lange Manifeste beigegeben sind. „ . . . Wo bleibt all das Neue und Wertvolle, das man vorzufinden sich berechtigt wähnte? Wo die Errungenschaften auf dem Gebiete der Melodik, des Rhythmus und der Harmonik? In melodischer Hinsicht kommt man nie über wenig interessante, dürftige Anläufe hinaus, die sich höchstens über 2 bis 3 Takte erstrecken. Außerdem ist nicht der leiseste Versuch gemacht, die Themen kontrapunktisch zu verwenden oder in neues Licht zu stellen. Als alleinstehende Ausnahme kommt das über die Ganztonleiter gebaute ‚Hauptthema‘ später einmal mit der Es-dur-Tonleiter als harmonische Grundlage vor. Und siehe da: das ‚neue‘ Futuristenthema entpuppt sich als ein guter alter Bekannter aus einem Walzer von Tschaikowsky! . . . Sehr ermüdend wirkt auch der ständige Rhythmenwechsel . . . wer uns zukünftig neue musikalische Werke zu schenken beabsichtigt, wird von seinen futuristischen Vorgängern (man verzeihe diese *contradictio in adjecto*!) gelernt haben, daß eins Not tut: Weniger Worte, mehr Musik; weniger ‚Richtung‘, mehr Kunst.“ — No. 7. „Gegen die Dressur.“ Von August Spanuth. Handelt von dem in Berlin veranstalteten Vortragszyklus Amadeo v. d. Hoyas über die Gesetze und Mittel des Musik-Instrumentalstudiums, sowohl für Streicher als auch Pianisten, ja für Instrumentalisten überhaupt. — „Amadeo v. d. Hoya's Vorlesungen.“ Von A. Margulies. „ . . . Hoya's Vorlesungen werden Früchte tragen, denn durch sie haben wir jetzt den Einblick gewonnen in die Wahrheiten, auf denen sich die Violinschule dieses größten und tiefsten pädagogischen Denkers aufbaut . . . Hoya's Lehren sind das Produkt sehr bedeutender wissenschaftlicher Kenntnisse, erprobt durch positive praktische Erfahrung. Wie er auf den Gebieten der Anatomie, Physiologie (namentlich der Nervenphysiologie), Psychologie und Psycho-Physik Bescheid weiß, ist geradezu staunenerregend . . .“ — No. 8. „Weibliche Kritiker.“ Von Josef Schneider. „ . . . Um bei der Gefühlswelt zu bleiben: ist es schon für den männlichen Kritiker nicht leicht, gerade wenn er das nötige Künstlertemperament hat, alle persönlichen Gefühle dem Künstler gegenüber auszuschalten, um wieviel schwerer für die Frau, die doch so ungern sachlich bleibt! Würde die schöne Sängerin auf dem Konzertpodium nicht einen ebenso schweren Stand haben, wie die schöne Frau in der Gesellschaft? Wer formt leichter Urteile von hemmungsfreier Schonungslosigkeit als eine Frau über die andere? . . . Wie würde die Frau neue Kunst beurteilen? Entweder der Instinkt versagt, dann nimmt sie überhaupt nicht Stellung und hilft sich mit Einzelheiten, wo ein Ganzes nötig wäre. Oder der Instinkt spricht, dann würde ein blinder Fanatismus, ein Kunstpfaffentum herauskommen, das dem Publikum wie dem Künstler, der blind in eine Richtung gehetzt wird, gleich schädlich wäre . . .“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

272. **Hugo Riemann:** Große Kompositionslehre. III. Band: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil. Verlag: W. Spemann, Stuttgart 1913.

Das große dreibändige Werk wurde vor zwölf Jahren begonnen, und die beiden ersten Bände erschienen in rascher Folge 1902 und 1903. Jetzt hat es nun mit dem dritten Bande endlich seinen Abschluß gefunden. Wie die beiden ersten Bände, so ist auch der vorliegende dritte weniger für den Studierenden der Satzkunst als Lehrbuch bestimmt, sondern wird mehr dem bereits gereiften Musiker einen Überblick über das Gesamtgebiet der Orchester- und Vokalkomposition bieten. Hiermit ist dem Autor die Möglichkeit gegeben, das Tatsachenmaterial ohne die pedantische Genauigkeit eines Lehrbuches zu behandeln, dafür aber die Darstellung mehr auf das Niveau freier, von allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkten beherrschter Vorträge zu erheben. Infolgedessen ist vieles sehr anregend zu lesen, weil das persönliche Schönheitsempfinden des Autors unmittelbar hinter seinen Beweisführungen steht.

Riemann gibt zuerst eine kurze Charakteristik der Orchesterinstrumente, die reich an wertvollen historischen und ästhetischen Einflechtungen ist, wie nur er sie zu bieten vermag. Ich hebe z. B. die einleitenden Ausführungen aus dem Kapitel über die Holzbläser hervor. Als zweiter Abschnitt des Bandes folgt dann das „Die Erfindung für Orchester“ betitelte Kapitel. Auch hier muß man die souveräne Art bewundern, in der Riemann das Wesentliche der Orchestersatztechnik unter wenige Gesichtspunkte zusammenfaßt und überall historische Entwicklungslinien zu ziehen trachtet. Mit dem Kapitel über den begleitenden Orchestersatz (Konzert, Konzertstück, Konzertante) werden die der Orchesterarbeit gewidmeten Ausführungen abgeschlossen.

Sehr kurz gefaßt und aphoristisch werden der dramatische Vokalstil und das Lied behandelt. Hier bringt der Autor nur noch einige kaum systematisch gewählte Bemerkungen, die gerade deshalb umfassender und planvoller zu einem Ganzen hätten zusammengefügt werden sollen, als sie die heute herrschende Kompositionsrichtung verurteilen. Man hat aber das Empfinden, daß Riemann von diesem ihm unerquicklichen Thema möglichst rasch Abschied nehmen möchte. So verständlich das nun auch ist, so wenig förderlich ist es für die Klärung der Situation. Gerade hier hätte Riemann die Gelegenheit ergreifen sollen, die Verfallerscheinungen in der modernen Musik gründlichst nachzuweisen. Immerhin genügt schon das, was hier gesagt wird, um den nicht voreingenommenen Leser darüber nachdenken zu lassen, daß in den modernen kompositorischen Errungenschaften vorwärtsweisende Kräfte liegen.

Der dritte Band dieser Kompositionslehre steht nicht auf der Höhe der beiden ersten, die den homophonen und polyphonen Tonsatz behandeln. Auch dort wird auf eine streng systematische Zusammenordnung des Stoffes verzichtet zugunsten eines freieren, fließenderen Vortrags, aber die Fülle der trefflichen Einzel-

bemerkungen und das hohe künstlerische und intellektuelle Niveau der Ausführungen machen das Werk dort zu einer der wertvollsten Erscheinungen dieser Art. Der dritte Band erscheint jedoch seinen beiden Vorgängern gegenüber nicht erschöpfend durchgearbeitet, wodurch aber der günstige Eindruck dessen, was er bringt, nicht berührt wird.

Der Umstand, daß Riemann sich in seiner großen Kompositionslehre weniger als spekulativer Musiktheoretiker gibt (als welcher er freilich Vorbildliches leistete), denn als praktischer Musiker, macht seine Ausführungen in diesem Werke breiteren Kreisen zugänglich. Die Mehrzahl der Musiker krankt nun einmal (wie es scheint, unheilbar) an einer Abneigung vor einem scharfen Durchdenken musikalischer Vorgänge. Hier sieht Riemann nun von einer solchen begrifflich exakten Art der Analyse ab; aber der hohe Wert seiner hier scheinbar nur empirisch gewonnenen Resultate beruht doch nur darauf, daß ihnen jene Denkarbeit vorausging, die in den systematisch theoretischen Büchern des Verfassers niedergelegt ist. Hermann Wetzell

273. **Bernard Shaw:** The perfect Wagnerite. Tauchnitz Edition, Leipzig 1913.

Shaw schrieb ein Buch über den „Ring“. Er erblickt in der Dichtung sozialpolitische Ideen und Allegorien, die viele Jahre in der europäischen Atmosphäre gekeimt hatten und für die Wagner in der Dresdener Zeit empfänglich geworden war. Im „Ring“ erwächst der Held der Zukunft, Siegfried-Bakunin, der mit Zwergen, Riesen und Göttern ein Ende machen soll. So ging's in großem Zuge vom „Rheingold“ bis zum dritten Akte des „Siegfried“, bis zur Erweckung, wo dann ein jäher Umschwung, ein Rückfall zur Oper eintrat. Nicht Siegfried war gekommen, sondern — Bismarck! „Als Wagner die ‚Götterdämmerung‘ instrumentierte, hatte er den Mißerfolg Siegfrieds und den Triumph der Wotan-Loge-Alberich-Dreieinigkeit als eine Tatsache zur Kenntnis genommen.“ So folgte auf die soziale Dichtung eine Oper, worin Siegfried „seinen Tod hinauschiebt, um der Heldin leidenschaftliche Liebesarien vorzusingen wie Edgardo in Donizetti's ‚Lucia‘ und sich schließlich bei den Klängen der berühmten Trauermusik fortschaffen läßt“. Shaw's Auslegung der „Ring“-Dichtung ist geistreich, aber maßlos einseitig und beschränkt; er zwingt seine soziale Auffassung der Wagnerschen Dichtung auf, die er so lange lobt, als sie sich seiner Deutung fügt, im weiteren Verlauf aber mit seichten Witzen verspottet. Die zweite englische Ausgabe vom Jahre 1907 wurde von Siegfried Trebitsch unter dem Titel „Ein Wagnerbrevier, Kommentar zum Ring des Nibelungen von Bernard Shaw“ (Berlin 1908) verdeutscht. Hierbei fügte Shaw einen neuen Abschnitt ein: „Warum Wagner seinen Sinn geändert hat.“ Das englische Buch blieb gegenüber der deutschen Fassung um dieses Kapitel im Rückstand. Die neue englische Tauchnitz-Ausgabe vervollständigt nun wiederum den Text um die in der Verdeutschung neu hinzugekommenen Abschnitte. Für den deutschen Leser, der das „Wagnerbrevier“ besitzt, bietet die englische Ausgabe nichts Neues. Wolfgang Golther

274. La Mara: Musikalische Studienköpfe. 1. Band: Romantiker. Elfte, überarbeitete Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Es sind fast fünfzig Jahre vergangen, seitdem diese „Musikalischen Studienköpfe“ der Öffentlichkeit zum erstenmal bekannt wurden. In der Vorrede des 1868 bei Hermann Weißbach in Leipzig erschienenen Buches sagte die Verfasserin: „Nicht auf irgendwelche musikalisch-wissenschaftliche Bedeutung wollen diese Studien Anspruch erheben; nicht für Künstler, sondern für Kunstfreunde wurden sie geschrieben!“ Die außerordentliche Beliebtheit und Verbreitung des Werkes zeigt am besten, daß die Freunde der Kunst die damals mit so bescheidenen Worten gebotenen Aufsätze richtig zu schätzen gewußt haben. Bücher, von denen man sagen kann, daß ganze Generationen sie immer von neuem wertvoll gefunden haben, tragen ihren Wert in sich. In der vorliegenden elften Auflage sind für die Umarbeitung und Ausgestaltung der Lebensbilder Webers, Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Liszts und Wagners die Ergebnisse neuerer Forschungen umfassend und gründlich benutzt worden; ebenso wurde das durch Veröffentlichung von Briefen und dergl. jetzt bekannte umfangreiche biographische Material herangezogen und verwertet. So erscheinen die Lebensbilder in ihrer jetzigen Gestalt als ausführliche Arbeiten, in denen eine Fülle von Stoffe ergiebig gestaltet und fesselnd dargestellt worden ist. Die im Anhang zu jedem einzelnen Aufsatz gefügten Verzeichnisse der Werke, Schriften und Briefe verleihen dem Buch das Gepräge wissenschaftlicher Gründlichkeit; gleichwohl ergreift der herzliche Ton der Schilderung das Gemüt des Lesers, und auch der Fachmann wird mit erneuter rein menschlicher Anteilnahme La Mara's Darstellung der Lebensschicksale unserer Meister auf sich wirken lassen. Besonders anzuerkennen ist auch diesmal wieder, daß die Biographien sich nicht auf den äußeren Lebensgang beschränken; die künstlerische Entwicklung, das Werden der Persönlichkeit, die innere Entstehungsgeschichte der Kunstwerke werden sorgfältig und liebevoll behandelt. So kann der unbefangene Leser aus diesen verhältnismäßig knapp gehaltenen Artikeln das durch unerschöpfliche künstlerische Fruchtbarkeit und durch den Mangel äußeren Erfolges gekennzeichnete Leben Schuberts richtig kennen und beurteilen lernen; die Krankheit Schumanns, der traurige Ausklang von Webers Dasein sind ergreifend geschildert; die eigenartige Persönlichkeit Chopins erscheint treffend erfaßt und wiedergegeben; die Aufsätze über Liszt und Wagner brauchen den Vergleich mit berühmten umfangreichen Biographien nicht zu scheuen, wenn sie auch in kleinem Maßstabe gehalten sind. Insbesondere der Wagner gewidmete Aufsatz verdient ob der erschöpfenden Behandlung des Stoffes und der sympathischen Art der Darstellung hohe Anerkennung: in der Erzählung der Leidensjahre Wagners und in der Würdigung der Freundschaft, die Liszt mit Wagner verband, zeigt sich das ganze Können der Verfasserin. Eine Einzelheit verdient vielleicht Erwähnung: der alte Währinger Friedhof in Wien ist nicht, wie es auf S. 112 heißt, im Jahre 1888 aufge-

hoben worden; er besteht noch jetzt, freilich sind die ursprünglichen Grabstätten Beethovens und Schuberts in einem empörenden Zustand der Verwahrlosung. Die beigegebenen Bilder und Handschriftenproben ergänzen das Buch aufs schönste. Dr. Egon v. Komorzynski

275. Enrico Caruso: Wie man singen soll! Praktische Winke. Ins Deutsche übertragen von August Spanuth. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig. (Mk. 1.—.)

Wenn der Übersetzer im Vorwort davor warnt, mit ungebührlichen Anforderungen an die Lektüre des Büchleins heranzutreten, oder gar Aufschlüsse Caruso's über seine Kunst zu erwarten, so hat er vollständig recht; er hätte sogar ruhig einen Schritt weiter gehen können und sagen: Lieber Leser, erwarte gar nichts, es sei denn, daß es Dir am Herzen liegt zu erfahren, daß beim Engagement des Küchenchefs die Kunst der Makkaroni-Bereitung ausschlaggebend ist, und daß der große Tenor den Chianti, den er trinkt, auf seinen eigenen Gütern in Italien baut... Ich weiß nicht, ob diese interessanten Tatsachen nicht doch mehr für den Lokalreporter — die Zeile 5 Pfg. — Interesse haben, als in einem Buche, mit dem vielverheißenden Titel: Wie man singen soll! Unwillkürlich drängt sich die Frage auf: Hat Caruso dieses Buch wirklich selbst geschrieben? Manchmal scheint es nur ein Substrat aus verschiedenen Interviews zu sein, und das Vorwort: „Der größte Tenor der Welt“ ist ganz im Stil eines Kinodramas abgefaßt. Überhaupt scheint es ganz unter dem Einflusse von und für Amerika geschrieben zu sein, und am Ende hat der unfreiwillige Kartoffelsalat-Ruhm Frida Hempels den Küchenchef Caruso's nicht schlafen lassen. Ich glaube kaum, daß im alten Europa ein derartiges Werk ernst genommen wird, um so weniger, als es dem für die hehre Sangeskunst Interessierten nichts zu bieten hat. Was richtig darin ist, ist nicht neu, sondern längst wohl bekannt, und andererseits wird man die Art Unsinn, die so manche „Gesangschule“ amüsant macht, darin umsonst suchen. Summa summarum: Eine große Enttäuschung!

Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

276. Max Battke: Neue Formen des Musikdiktats. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Lichtenfelde. (Mk. 1.—.)

In diesem Büchlein gibt der bekannte Vorkämpfer für das Musikdiktat in zwölf Kapiteln mancherlei schätzenswerte Fingerzeige, wie im Klassenunterricht ohne großen Zeitverlust das Gehör der Schüler — namentlich der im Stimmwechsel befindlichen, für die das Musikdiktat eine direkte Notwendigkeit ist — weiterentwickelt werden kann und muß. Interessenten und Lehrern ist das Büchlein darum aufs wärmste zu empfehlen, obgleich das hochgesteckte Ziel nur in seltenen Fällen unter besonders günstigen Verhältnissen im Klassenunterrichte zu erreichen sein wird.

277. Max Battke: Unererschöpfliche Übungen für das Primavistasingen. Ebenda. (Mk. 2.—.)

Durch die Teilung in vier Felder, die beliebig zusammengestellt werden können, ist das Buch

tatsächlich eine unerschöpfliche Fundgrube geworden für das Vomblattsingen. Die Übungen könnten aber auch für das Musikdiktat Verwendung finden, da sie vom Leichten zum Schweren vorgehen. Bei der sinnreichen Klappvorrichtung ist jede Übung mehrmals mit einer Variante gut zu gebrauchen. Die Übungen erhalten so den Reiz der Neuheit und werden das Interesse immer von neuem wecken. Merkwürdig ist doch, daß alle Musikdiktathefte noch niemals Themen aus der Musikkultur mit eingeflochten haben. Wie von selbst ergibt sich bei den Dreiklangübungen, mit denen man auf jeden Fall anfangen muß, da der Dreiklang die natürlichsten Intervalle enthält und vom Ohr sehr leicht richtig aufgefaßt werden wird, die Heranziehung des Hauptthemas aus der „Eroica“. Für das Hören im Konzertsaal ist es zweifellos von großem Werte, wenn sich die Schüler eine Anzahl musikalischer Themen durch das Niederschreiben nach Diktat zu unverlierbarem Eigentume gemacht haben. Gerade durch das Aufschreiben prägen sich aber Themen tief ein.

Martin Frey

278. **Alfred Bortz:** Sinfonietta Pastorale für Orchester. op. 15. Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin. (Partitur Mk. 12.—, Stimmen Mk. 15.—.)

Unschwer ist zu erkennen, daß der Komponist offenbar Beethovens „Pastorale“ zum schätzenswerten Vorbild genommen hat. Nicht nur die Stimmungsüberschriften, sondern sogar die Tonart F-dur deuten darauf hin. Allerdings weist das Werk, der Diminutivbezeichnung entsprechend, nur drei — mit Ausnahme des letzten ziemlich breit angelegten Satzes — concis gehaltene Sätze auf. „Ein Frühlingsmorgen“ betitelt sich der erste. Auf einem wogenden Motiv, gewissermaßen das Weben und Werden in der erwachenden Natur schildernd, baut sich der Hauptsatz auf. Ein sinnendes Seitenthema unterbricht momentan den Charakter des Hauptsatzes, um mit dem Motivrhythmus desselben vereint wiederzukehren. Der zweite Satz ist „Waldidyll“ überschrieben. In geschickter Weise vereinigt hier der Komponist den langsamen Satz mit einem dazwischen geschobenen graziösen, Elfen-spuk andeutenden, Scherzando. Sommernachts-traumstimmung. Der letzte Satz: „Ein Festtag im Dorfe“ beginnt im Menuettcharakter mit einem behäbigen Biedermeiermotiv, das, in Rondoform durch kurze Zwischensätze unterbrochen, immer wiederkehrt, um schließlich in einer dynamisch gesteigerten Vivacestretta auszuklingen. Die Instrumentation ist geschickt und im Sinne unserer alten Meister gehalten. Das Streichquartett bildet die gesunde Grundlage, und die Bläser werden, abgesehen von solistischer Betätigung, meist zur Verdoppelung resp. Verstärkung benutzt. Ratsam wäre es bei der fast fortwährenden Verwendung der Hörner gewesen, statt zwei vier zu besetzen, damit sie alternieren konnten. Sympathisch berührt die einfache Orchesterbesetzung. Außer dem nicht geteilten Streichquintett je zwei Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten und zwei Posaunen und Pauken. Bei ganz kleiner Besetzung können die 2. Oboe, das 2. Fagott und eventuell die beiden Posaunen weggelassen werden, so daß also auch die kleineren Orchester dieses gesunde, von tüchtigem Können zeugende Werk aufführen

können. Es tut einem wohl, in unserer modernen Neutönerzeit einem jungen Komponisten zu begegnen, der es wagt, ganz entgegen den Gepflogenheiten, mit wenig Mitteln seine Gedanken auszudrücken, während doch heute das Gefühl, das etwa eine Näherin um ihre verlorene Nadel empfindet, mit einem Orchester à la Strauß angedeutet wird.

Carl Rorich

279. **Iver Holter:** Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Dieses Quartett kann man lieb gewinnen. Aus dem ersten Satz spricht eine feinempfindende, echte Musikantennatur; zudem ist die Verarbeitung der gesangvollen Themen höchst angemessen und dem Charakter der Instrumente angepaßt. Der liedmäßige langsame Satz ist von volkstümlicher Innigkeit; eine schöne Steigerung bringt der Mittelsatz in D-dur; durch feines Arabeskenwerk der ersten Geige wird die Hauptmelodie bei der Wiederholung umspinnen. Sehr ins Ohr springt das feurige, rhythmisch scharf ausgeprägte Scherzo, dessen kurzer Mittelteil, über einer Art Dudelsack aufgebaut, einen schönen Gegensatz bringt. Wohl der beste und auch wirkungsvollste Satz ist das Finale, das in ruhiger, leicht wogender Bewegung beginnt und im weiteren Verlauf ein kraftvolles, marschartiges Thema verarbeitet. Brillant ist die Koda dieses Satzes. Auch Dilettanten kann dieses in der Ausführung durchaus nicht schwierige Quartett empfohlen werden.

280. **Robert Kahn:** Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. op. 60. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 10.—.)

Bei aller Anerkennung der ungemein feinen, formvollendeten und auch durchsichtigen Arbeit und der gewählten Thematik muß ich doch sagen, daß mich dieses Quartett etwas enttäuscht hat. Vor allem gilt dies von dem ersten etwas brahmsisch angehauchten Satz, der mich gar zu wenig packt, trotzdem das Hauptthema an sich melodisch eindrucksvoll und zur Verarbeitung geeignet ist. Auch vermisste ich den scharfen Kontrast beim zweiten Thema. Nicht bloß im Durchführungsteil, sondern auch sonst scheint mir die Verstandesarbeit gar zu sehr im Vordergrund zu stehen. Der zweite Satz ist ein Scherzo, dessen fugiertes Hauptthema recht kapriziös, reichlich unruhig wirkt; der Satz macht aber im weiteren Verlauf einen recht flotten Eindruck; das zarte zweite Thema hebt sich gut ab, ebenso das gesangreiche kurze Trio. Der dritte Satz bringt eine Verbindung zwischen langsamem Satz und Finale in Variationenform. Besonders gelungen erscheinen mir die gewissermaßen das Finale bildenden Variationen über das einfach innige Thema, das am Schluß noch einmal wiederholt wird, freilich mit gewissen Modifikationen. Erscheint die eine oder andere der nicht nummerierten Variationen vielleicht zunächst etwas spröde, so wird man doch der geistvollen Art, mit der der Komponist dem Thema immer wieder neue Seiten abgewinnt, nur größte Anerkennung zollen dürfen.

Wilhelm Altmann

281. **Ulrich Hildebrandt:** Lieder der Sehnsucht, für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte bzw. der Orgel oder des Orchesters. op. 21.

Kommissionsverlag E. Simon, Stettin und Posen. (Mk. 1.20 und Mk. 1.50.) — „Mache dich auf, werde Licht“. Solokantate für Bariton oder Alt mit Begleitung des Pianoforte bzw. der Orgel. op. 20. Ebenda. (Mk. 2.50.)

Dieser hochernste Komponist, der offenbar mehr ist als das, nämlich ein hochernster Mensch, gibt uns manches zu denken. Er zeigt uns, wie in der heutigen schwebenden Zeit eine gläubige Seele, die nach künstlerischem Ausdruck ringt, fast in haltloser Verzweiflung hergestürzt und im großen Kampf nach immer neuen Mitteln greift. Vor Jahren kritisierte ich sein op. 10, „Marienklage“, eine Komposition auf einen Text aus einem mittelalterlichen Passionsspiel, ein wundervolles Stück, inbrünstig gebetet, inbrünstig hingeschrieben. Das Stück hatte mich sehr ergriffen, ich sagte dem Komponisten eine bedeutsame Zukunft voraus. Nun liegen vor mir op. 20 und 21. Wir fragen nach dem Fortschritt. Der ist entschieden vorhanden: der Stil ist mehr in die Tiefe der Möglichkeiten gedrungen, die Verwendung der angeschlagenen Motive ist vielfältiger, die harmonischen Konstruktionen sind weit reichhaltiger als früher, und in allem spricht mehr der Komponist selber, während dort durch alle Schönheit hindurch Bach redete. Das sind große Vorzüge. Dennoch ist das Aber unausbleiblich: das Herz, das naive Herz, die selige Empfindung, das ist hier lange nicht so wahrnehmbar wie dort. Es klebt ein Stück Mühe diesen Gesängen an. Wäre die Kantate, die offenbar von Brahms' „Ernsten Gesängen“ angeregt ist, ein so reines Seelendokument wie jene heilige Klage, man würde kaum nach Originalität fragen. So aber muß festgestellt werden: Die Stücke sind im Vergleich zu anderen des Tages von überragender Qualität, doch bieten sie, wenn auch keine Enttäuschung, so doch nicht das, was wir erwartet haben.

282. **Robert Kahn:** Neun Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. op. 55. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 1.50 und 1.20)

Der Komponist wollte allem Sentimentalen aus dem Wege gehen und wählte vom bedeutendsten Sinnlyriker, nämlich von Goethe, der noch seine Gedankenstücke in melodische Form zu hüllen vermochte, eine Anzahl von Gedichten, die tatsächlich nichts von geläufiger Empfindsamkeit an sich haben. Ob eine solche Wahl überhaupt zu befürworten ist? Unbedingt. Aber nicht wie es hier geschah. Texte wie die des Liedes mit dem Anfang „Warum bin ich vergänglich, o Zeus, so fragte die Schönheit“ werden niemals ein rundes Wohlgefühl auslösen, ebensowenig Gesänge wie „Das Publikum und Herr Ego“. Nur diejenigen Gedichte, die bei allem Gleichnishaften noch so viel Lyrik in sich bergen, daß man das gewollte daran übersieht, werden als musikalische Produkte wirken. Und so sind tatsächlich für mein Gefühl die beiden Lieder „Weichet, Sorgen, von mir“ und „Vom Himmel sank in wilder Meere Schauer“ die schönsten. Daß bei einem ehrlichen Könnern wie Robert Kahn die Arbeit in jeder Beziehung unantastbar ist, ist selbstverständlich.

Arno Nadel

283. **Ludwig Scriba:** Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Piano. Verlag: Hugo Harry, Höchst a./M. (Mk. 3.—.) — Capriccio für Piano. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Zwei Kompositionen von wenig eigener Art. Zwar modern in der Kompositionsart, auch klavieristisch teils recht wirkungsvoll gehalten, aber inhaltlich recht dürftig. Am meisten sagten mir entschieden die Variationen zu, deren Konzeption immerhin einen Musiker verrät, der etwas gelernt hat. Hätte der Komponist kein besseres Thema erfinden können? An der Trivialität des Themas scheitert das ganze Werk. Das ist recht schade.

284. **Paul Krause:** Kleine Suite für Orgel. op. 21. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Mk. 2.—.)

Dieses neueste Opus des bekannten Dresdener Komponisten verrät in allem den Meister des modernen Ton- speziell Orgelsatzes. Die Thematik ist prägnant und die Bearbeitung des thematischen Gehaltes durchaus orgeltechnisch durchgeführt. Registrationstechnisch bietet das Werk reichste Anregung, und es dürfte jedem Programm zur Zierde gereichen. Die einzelnen Sätze sind in sich abgeschlossene kleinere Episoden, die auch eventuell herausgegriffen werden können. Es sind dies ein Präludium, „Improvisation“ genannt, nebst einem „Intermezzo“, „Capriccio“, einer „Idylle“, einem „Basso ostinato“ und einer Schlußfuge, „Epilog“ betitelt.

285. **Hugo Kaun:** Orgelkompositionen. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 1.50 bzw. Mk. 2.—.)

Auch diese vier kleinen Tonbilder sind allen Orgelbeflissenen warm zu empfehlen. Das erste, „Abendstimmung“, ist eine feingegliederte Fuge in ganz moderner Auffassung, das zweite, ein eindrucksvolles „Choralvorspiel“ („Gottlob, es geht nunmehr zu Ende“), das dritte gleichfalls eine Choralintroduktion („Dir, dir Jehova will ich singen“), die überaus wirkungsvoll geschrieben ist, und endlich noch eine Phantasie über den Choral „Morgenglanz der Ewigkeit“, die das Opus würdig beschließt. Würdig eines Meisters wie Kaun, dessen Werke ja vielfach eine Zierde unserer neuesten Literatur zu nennen sind.

286. **Oskar C. Posa:** Acht Gedichte (von Hans Kayser) für eine tiefe Stimme und Pianoforte. op. 14. Heft 1 und 2. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Diese Lieder zeichnen sich aus durch eine besonders eindrucksvolle Deklamation. Überdies sind sie in überaus feinsinniger Weise in Harmonie gebracht und wirken infolgedessen entschieden originell. Der Komponist zeigt sich überall als der empfindsame Musiker, der sich die dichterischen Intentionen ganz zu eigen macht und den Texten eine Vertonung zuteil werden läßt, die, wenn auch nicht durchweg ganz befriedigt, doch sehr für sich einnimmt. Nur Sängern mit feinem Sinn für moderne klangliche Differenziertheit zu empfehlen, da sie sonst an Wirkung bedeutend verlieren müßten.

Carl Robert Blum

OPER

BERLIN: Die Frühlingsstimmung forderte einen zweiten Tribut. So wurde im Deutschen Opernhaus der „Zigeunerbaron“ von Johann Strauß, sagen wir, ausgegraben. Denn die Operettenfabrikation der letzten zwanzig Jahre hat die Klassiker der Operette hinweggeschwemmt. Man merkt sofort, daß der „Zigeunerbaron“ von einem starken Bruchteil der Zuschauer von der Höhe der Zeitproduktion aus angeschaut wird. Das ist ihm, glaube ich, nicht übel bekommen. Seine Glanznummern sind zwar durch Tanzböden und Caférestaurants geschleift worden. Aber die Urmusik, die in ihnen steckt, bleibt so zündend, daß sie auch in dem erst gestimmten Raum nicht versagt. Ja, hier wird sie besonders gern gehört, weil sie im hochanständigen Operngewande erscheint und ihre bewegte Vergangenheit abstreift. Erkennen wir aber nicht auch im „Zigeunerbaron“ die Urfänge der Sentimentalität, die in der Gegenwartsoperette zum Überdruß gepflegt wird? Er gibt hier lyrische Nummern, die wir uns mit Vergnügen und nicht zum Schaden des Prachtwerks hinwegdenken könnten. Werden sie beibehalten, dann ist Straffheit des Aufbaus, ungebrochene Rhythmik notwendiger denn je. Sie ließ gelegentlich zu wünschen; namentlich im ersten Akt, der die pralinéhafte Episoden häuft. Dafür entwickelte das Orchester unter Ignaz Waghalter's Stab eine Klangfülle, wie sie dem „Zigeunerbaron“ nur selten beschieden ist. Wie wurde überhaupt die Kantilene gehätschelt! Heinz Arensen hat nie schöner gesungen als an diesem Abend, wo er Barinkay hieß und sich südliches Temperament anzuschminken hatte. Von Hertha Stolzenberg hatten wir nur erwartet, daß sie auch in die Rolle der Saffi hineinwachsen würde; die Reste zwischen der echten und der kunstvoll imitierten waren verschwindend. Peter Lordmann ist ein herzerquickend derbhumoristischer Schweinezüchter. Maria Schneider und Louise Marck-Lüders sind zu nennen. Inszenierung und Regie — bis auf Verzögerungen — rühmend. Ein gut bürgerlicher, wohlgekleideter, hochanständiger „Zigeunerbaron“.

Adolf Weißmann

DRESDEN: Da nun Walter Soomer wirklich aus dem Verband der Hofoper ausscheidet, so melden sich die Bewerber um den freierwerbenden Posten. Der erste, Marco Vusovic, den eine durch ihren Übereifer hier nicht eben segensreich wirkende Agentur uns vorstellte, mag in Agram, wo er jetzt wirkt, eine schätzenswerte Kraft sein, ist aber als Ersatz für Scheidemantel, Perron, Soomer durchaus undenkbar. Sein Scarpia in Puccini's „Tosca“ war geradezu unmöglich, sein „Holländer“ stimmlich etwas besser, aber von reifer, großer Künstlerschaft noch weit entfernt. Dagegen hat Alois Hadwiger neuerdings als Don José gesanglich und darstellerisch so gefallen, daß mit seiner Verpflichtung für Dresden ernsthaft zu rechnen ist. Ob er freilich der „große Tenor“ sein wird, den wir seit Burrians Flucht vergeblich suchen, müßte abgewartet werden.

F. A. Geißler

KÖLN: Bei der abermaligen Aufnahme von Richard Strauß' „Rosenkavalier“ in den Spielplan des Opernhauses hat auch Gustav Brecher die zeitweilig abgetretene Leitung wieder übernommen, womit eine fein erwogene, farbenreiche orchestrale Charakteristik gewährleistet war. Als Marschallin und Octavian bieten Sofie Wolf und Wanda Achsel Treffliches, und bis auf einige Schärpen in der breiten Kantilene ist auch die Koloratursängerin Angèle Vidron eine wohllobliche Vertreterin von Faninal's Tochter. Für den Ochs mangelt es dem Baßbuffo Oskar Förster in nicht zu übersehender Weise an Stimme und Humor; um so besser steht Julius vom Scheidt als Faninal da. In der wieder einmal zur Tat gewordenen Wagnerschen Nibelungen-Tetralogie ließ als Siegmund und Siegfried Modest Menzinsky die künstlerisch kultiviertesten Gestaltungen schauen, für die reckenhafte Persönlichkeit und imposantes Organ ihm die immer wünschenswerte natürliche Unterlage leihen. Auch die vorwiegende Mehrzahl der sonstigen Rollenträger repräsentiert einen recht würdigen Aufführungsstil, für dessen Durchführung als gewichtigster Faktor Gustav Brecher am Dirigentenpulte eintritt.

Paul Hiller

MÜNCHEN: In der letzten „Carmen“-Aufführung unseres Hoftheaters sang Heinrich Knote zum erstenmal den José. Er sang ihn mit glänzenden stimmlichen Mitteln und verblüffend guter Technik. Atemführung, Phrasierung und einige plötzliche mezza voce-Einsätze in der Höhe zeigten, mit welchem Fleiß dieser typische Wagnersänger nun auch den Forderungen derjenigen Partien nachzukommen sucht, die ihm von Hause aus ferner liegen. Auch darstellerisch war er zum Teil mit vorzüglichem Gelingen bemüht, die Schwere des traditionellen Wagnerschen Stils abzustreifen. Auch die Carmen selbst war mit Fräulein Willer neu besetzt. Diese hochbegabte Anfängerin ist stimmlich wie musikalisch zurzeit die beste Altistin unserer Hofoper. Wenn ihre Darstellung freier, rassiger und technisch weniger steif wird, darf man auf ihre „Carmen“ noch Hoffnungen setzen. Otto Heß dirigierte mit rhythmischer Frische. Er sollte es sich aber angelegen sein lassen, manche orchestrale Details feiner auszuarbeiten. Alexander Berrsche

ST. PETERSBURG: Kürzlich fand im Marien-theater die Erstaufführung von Wagners „Meistersingern“ statt. Das Werk wurde schon vor ca. 20 Jahren auf derselben Bühne von einer deutschen Operngesellschaft unter Hans Richters Leitung gegeben und wurde auch längst dem Opernrepertoire des „Theaters für Musikdramen“ eingefügt, doch wie gewöhnlich hinkt unsere Hofoper immer nach. Wie „Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ früher beim ersten Erscheinen ein großes und teilnehmendes Publikum fanden, so hatte sich auch schon zur Generalprobe eine das Theater vollständig füllende Zuhörerschaft eingefunden, um Wagners Meisterwerk zu begrüßen. Für das Gelingen der „Meistersinger“ an der Kaiserlichen Bühne war Albert Coates als Leiter des Musikalischen mit bewährter Tüchtigkeit in Wirksamkeit getreten.

Bernhard Wendel

KONZERT

BERLIN: Artur Schnabel und Carl Flesch veranstalteten einen modernen Kammermusik-Abend. An der Spitze des Programms stand die noch ungedruckte Sonate in G op. 5 des Hamburgers Robert Müller-Hartmann, ein vornehm gehaltenes, sorgsam gearbeitetes, gut klingendes Werk, in dem an Brahms, Grieg und wohl auch Goldmark angeknüpft ist. In allen drei Sätzen sucht der Komponist, der auf die Bezeichnung Neutöner keinen Anspruch erhebt, wenn er auch gelegentlich im langsamen Satz in der Harmonik etwas gesucht wird, durch breite, edle Melodik zu wirken; am besten ist ihm dies wohl im Finale gelungen. Sehr starken Beifall fand die Wiederholung der Sonate op. 6 von E. W. Korngold; ich habe sie seinerzeit hier gelegentlich der Uraufführung im 49. Bande S. 242 ausführlich besprochen, bin ihr aber doch wohl nicht völlig gerecht geworden. Es stecken doch darin so viele geniale Gedanken, so viel tief empfundene und auch schwungvolle Melodien, daß man über die mancherlei Gesuchtheiten, ja wüsten Stellen hinwegsehen muß. Freilich, fürs häusliche Musizieren ist dies enorm schwierige Werk nichts. Mir schienen sogar die Konzertgeber mit dem Scherzo Schwierigkeit zu haben, weil sie es gar zu schnell nahmen. Überhaupt nahm der Pianist zu wenig Rücksicht darauf, daß er diesmal in dem kleinen Bechsteinsaal spielte; er übertönte oft den herrlichen und durchaus nicht etwa kleinen Ton des Geigers gar zu sehr. Beschlossen wurde der Abend mit der Sonate op. 9 des Ungarn Leo Weiner, die seinerzeit hier in einem Konzert des Ungarischen Trios (vgl. Bd. 46 S. 242) eingeführt worden ist. Vor ihr sang Therese Schnabel, von ihrem Manne wundervoll begleitet, noch ungedruckte Lieder von Lucian Dolega-Kamiński, die sehr gefielen; prachtvoll ist darin die Stimmung getroffen, die Singstimme sehr melodiös gehalten, die Klavierbegleitung oft sehr eigenartig; als besonderen Gewinn möchte ich das Lied „Sehnsucht“ buchen, das über die slavische Herkunft des auch dichterisch begabten Tonsetzers keinen Zweifel läßt.

Wilhelm Altmann

Abermals konnten wir wahrnehmen, wie sehr sich die großen Vororte bemühen, dem weiteren, wenig verwöhnten Publikum für wenig Geld (30 und 50 Pfg.) gediegene Kunst zu bieten. „Volkstümliche Vorträge und Konzerte“ veranstaltet die Neuköllner Stadtgemeinde; am 5. Mai ließ sie vom heimischen Oratorienverein Mendelssohns „Elias“ aufführen. Der Dirigent Johannes Stehmann hat seinen tüchtigen Chor vorzüglich dressiert; dieser sang präzise und kräftig, und als es an das Zusammenwirken mit den Quartetten und Doppelquartetten ging, war es eine tätige Unruhe auf dem Podium, daß man es allen Mitwirkenden ansah, wie sehr sie sich für die Ehre ihres Chores einsetzten. Natürlich darf man nicht auf abgeschattete, feine Klangwirkungen, auf eine minutiöse Dynamik und andere, auch sonst genügend seltene Dinge achten. Klarheit aber im Ausdruck, Verständnis für das Wort und lebendige Musikfreudigkeit konnte man aus jeder Nummer heraushören. Die Solisten brachten durchweg Gutes oder Be-

achtenswertes. Die dezenteste, einwandfreieste Leistung muß Maria Seret van Eyken zugesprochen werden. Etwas zu theatralisch, aber mit hübscher, tragender Stimme sang Elfriede Müller ihre Sopransoli. Und von den beiden Herren war Herman Weißenborn die geübtere, auch anregendere Kraft, namentlich in den stärkeren, pathetischen Teilen, während Valentin Ludwig, der einen schönen Tenor-Bariton besitzt, den Propheten und den König zu äußerlich nahm. „Die durch erste Künstler bedeutend verstärkte Kapelle der Garde-Pioniere“ tat wirksam ihre Pflicht. Besonderes Lob verdient der Cellist, der in der wundervollen Arie „Es ist genug“ weit lyrischer „sang“ als der Sänger.

Arno Nadel

Mit einer glanzvollen Aufführung von Bachs h-moll Messe, die zum Besten des Pensionsfonds für Witwen und Waisen des Philharmonischen Orchesters veranstaltet wurde, beschloß die Singakademie die Reihe ihrer Konzerte. Daß man sich mit der Wahl dieses Werkes nicht vergriffen hatte, bewies der nahezu ausverkaufte Saal. Das Wunderwerk tat seine Schuldigkeit, und alle, die seiner Aufführung beigewohnt haben, werden sie als einen würdigen Abschluß der Saison gern in Erinnerung behalten. Gerade was die Wiedergabe der Chöre betrifft, und das ist in der Hohen Messe ja das Wichtigste, wurden die Erwartungen nicht nur vollauf befriedigt, sondern stellenweise womöglich übertroffen. Größeren Stimmglanz und tonliche Fülle hat der treffliche Chor selten entwickelt; speziell den Sopranstimmen sei ein warmes Wort der Anerkennung für ihre prächtige Ausdauer im Sanctus gespendet. Daß die Solisten des Orchesters dabei im vollsten Maße ihre Schuldigkeit taten, versteht sich nahezu von selbst. Von dem trefflichen Solo-Quartett gebührt den beiden Damen besonders hohes Lob. Selten haben sich zwei Stimmen besser miteinander verschmolzen wie die von Eva Leßmann und Martha Stapelfeldt. Georg Schumann leitete das Werk mit all der liebevollen Hingabe, die wir an ihm gewohnt sind. — Fünf Festabende bereitete uns noch am Schluß der Saison das Klingler-Quartett. Festabende im wahrsten Sinne des Wortes. Galt es doch einer Aufführung sämtlicher Beethovenscher Streichquartette. Die ganze Fülle dieser wunderbaren, ganz einzigartigen Musik, ungeschmälert und in ununterbrochenem Flusse in sich aufnehmen zu dürfen, war ein Hochgenuß, den alle, die in der Lage waren, ihn sich zu verschaffen, fürs Leben nicht vergessen werden. Über die Ausführung der einzelnen Nummern kann in Bausch und Bogen mit warmer Anerkennung quittiert werden. Speziell die letzten großen Quartette des Meisters erfuhren eine vielleicht noch gründlichere, sorgfältiger ausgeführte und durchdachte Wiedergabe, als die kleineren Werke der Jugendepoche aus op. 18. Im höchsten Maße bewundernswert aber war die Wiedergabe des grandiosen cis-moll Quartetts op. 131, das man verständigerweise als Schlußnummer des ganzen Zyklus genommen hatte, und die zweifellos das Beste ist, was uns das Klingler-Quartett bisher geboten hat. Den vier trefflichen Künstlern für ihre begeisterte und von tiefem Verständnis zeugende Kunsttat sei

ein warmes Wort der Anerkennung und des Dankes ausgesprochen. Emil Liepe

In die künstlerischen Ergebnisse des geistlichen Konzertes am 7. Mai in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche teilten sich der Organist Walter Fischer, die Herren Dr. Felix Meyerowitz (Gesang) und Richard Kroemer (Violine). Walter Fischer zeigte im Präludium Es-dur von Bach eine souveräne Registertechnik, verbunden mit feinsinniger Tondynamik, und war auch als Begleiter der Gesänge und Violinvorträge durchaus am rechten Platz. Felix Meyerowitz verfügt über ein dunkles und volltönendes Organ, mit dem er für den liturgischen Gesang besonders geeignet scheint, wenn ihm auch ab und zu noch Intonationsschwankungen unterlaufen. Ein tragfähiger, gut ausgeglichener und weicher Ton zeichnete auch die Leistungen Richard Kroemers aus. Rudolf Wassermann

DETMOLD: II. Lippisches Musikfest (22. bis 24. Mai). Neben einem Symphoniekonzert und einer Matinee, bei denen hauptsächlich Brahms gespielt und gesungen wurde, brachte das Fest die Uraufführung eines Oratoriums größeren Stils: „Die Sintflut“ von August Weweler. Der Dichterkomponist hat die spröde Materie, den vielleicht gewaltigsten Stoff des alten Testaments, in die denkbar einfachste Form gegossen. Im scharfen Gegensatz zu Noah und den Kindern Gottes stehen die Kinder der Menschen, die Schlangenanbeter. Sie huldigen, der Bibel folgend, die nur wenig nackte Tatsachen dem Dichter unterbreitet, der Fleischeslust, die in einem Bacchanale den stärksten Ausdruck findet. Sie verhöhn Gott: „Triumph seiner Feindin, der Schlange, der Schlange, sie

lockte die Freude, sie weckte den Tag!“ Der Text besteht aus drei Teilen: Noah und die Kinder der Welt; Der Bau der Arche und die Flut; Noahs Dankopfer und der Bund mit dem Herrn. Eine äußerst logische, folgerichtige Entwicklung und dramatische Steigerung wohnt dem Werke inne, dabei eine gewaltige Wucht des sprachlichen Ausdrucks. In der Vertonung ist üppige melodische Phantasie vorhanden, wie wir sie in den volkstümlichen Oratorien von Haydn bewundern, hier aber getragen vom Geiste unserer Zeit. Die Themen sind plastisch, wie aus einem Guß. Neben dieser melodischen Ader steht die selbständige Ausbildung der Einzelstimmen, die selbst in den schwierigsten Komplikationen melodiös bleibt. Der Mittel- und Höhepunkt des Werkes, die „Flut“ selber, zeigt am klarsten die Absicht und Kunstprinzipien des Verfassers. Hier sprachen, wie er selbst sagt, künstlerische Gründe für die Zweiteiligkeit im Aufbau der Flut. Die „Flut“, weit davon entfernt, eine bloß naturalistische Tonmalerei darzustellen, zeigt sich als ein symphonisches, formvolles Gebilde. Natürlich sind alle Mittel der modernen Orchesterkunst hier angewandt worden. Der letzte, furchtbare Aufschrei der untergehenden Menschheit gellt lange in den Ohren nach. Gelangt hier die Dramatik zu ihrem Höhepunkte, so findet in einer Liebeszene die Lyrik, in dem Beschreiten der Arche seitens der Tiere die Heiterkeit und Grazie treffenden Ausdruck. Daß die Deklamation die sinnfälligste ist, versteht sich von selber, da der Komponist eben sein eigener Dichter ist.

Felix Wittenstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Großbritannien und Irland hat nicht gerade viele Opernkomponisten aufzuweisen, deren Werke auch außerhalb ihrer Heimat Anerkennung und Zuspruch gefunden haben. Zu dieser kleinen Schar gehört William Vincent Wallace (geb. 1. Juni 1814 zu Waterford in Irland). Der Künstler, der auch ein hervorragender Pianist gewesen ist und für sein Instrument eine große Anzahl brillanter Stücke geschrieben hat, errang mit seinen Opern (darunter am bekanntesten „Maritana“, deren Ouvertüre man heute noch von Militärkapellen hören kann, „Mathilde von Ungarn“, „Die Bernsteinhexe“) seinerzeit starke Erfolge.

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag (12. Mai) Adolph Henselts, eines der bedeutendsten Klaviermeister aller Zeiten, dem die klavierspielende Welt auch eine Reihe feinsinniger Kompositionen verdankt, veröffentlichen wir einen Brief Joh. Nep. Hummels an Henselt sowie ein Widmungsblatt Liszts an Henselt, das von der hohen Wertschätzung, die Liszt seinem pianistischen Bruder in Apoll entgegenbrachte, beredtes Zeugnis ablegt.

Neunzig Jahre sind am 23. Juni seit der Geburt Karl Reineckes vergangen, des unvergleichlichen Mozartspielers und langjährigen Dirigenten der Leipziger Gewandhauskonzerte, der dem Leipziger Musikleben jahrzehntelang den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat.

Vor sechzig Jahren (17. Juni) schied eine berühmte deutsche Künstlerin aus dem Leben, eine gefeierte Gesangsgröße von internationaler Bedeutung: Henriette Sontag. Ihre glänzendsten Triumphe errang sie als Mitglied der Italienischen Oper in Paris; gelang es ihr doch, selbst den strahlenden Ruhm einer Catalani zu verdunkeln.

Zwei Tonsetzer sind kürzlich verstorben, die beide besonders auf dem Gebiet des volkstümlichen Liedes und Chorgesanges Wertvolles geschaffen haben: Thomas Koschat, der Komponist so mancher zum Volkslied gewordenen schlicht-treuherzigen, gemütvollen Kärntner Weise, und Karl Attenhofer, der populäre Schweizer Tondichter, der die Chorliteratur, vor allem den Männergesang, um einige prächtige Stücke bereichert hat.

Zum Schluß überreichen wir unseren Lesern das Exlibris zum 50. Band.

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter:
Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107



WILLIAM VINCENT WALLACE

✱ 1. Juni 1814



UoM

Weimar 2 Sept. 836.

Lieber Menschett,

Ich wolle Ihnen, daß die Großpflicht der
Abwesenheit d. Spiegel richtig zu verstehen
gesehen ist; - und für die große und im
Belvedere, wo es nur ~~eine~~ einzige Offener
zu sagen, "daß es ein Leben wäre, wenn
die ~~(Bau des Mm.)~~ bei 24^{ten} dieses Längen,
^{geriffenden}
da in jeder kleinen Großpflichten unterworfen
würden; früher sei es nicht genug ob es
noch angesehen könnte, weil sie noch nicht
wüßte, was jedem vorgekommen werden würde.
Ich hoffe Sie also bald zu sehen.
Freilich. Malo. Undes wird Sie ebenfalls
für den großen, und wird Ihnen ein paar
Sätze früher schreiben.

Yours
Hummel

EIN BRIEF JOH. NEP. HUMMELS AN HENSELT

Matra des Wunderbaren Larghetto
in A. Henselt's Concert.

Larghetto

p

et. et.
immer stärker und schöner!

*Dem komponierten Verbleibt
seit 40 Jahren herbeunagelte
mit freundschaftlich ergebenst
f. Lütz*

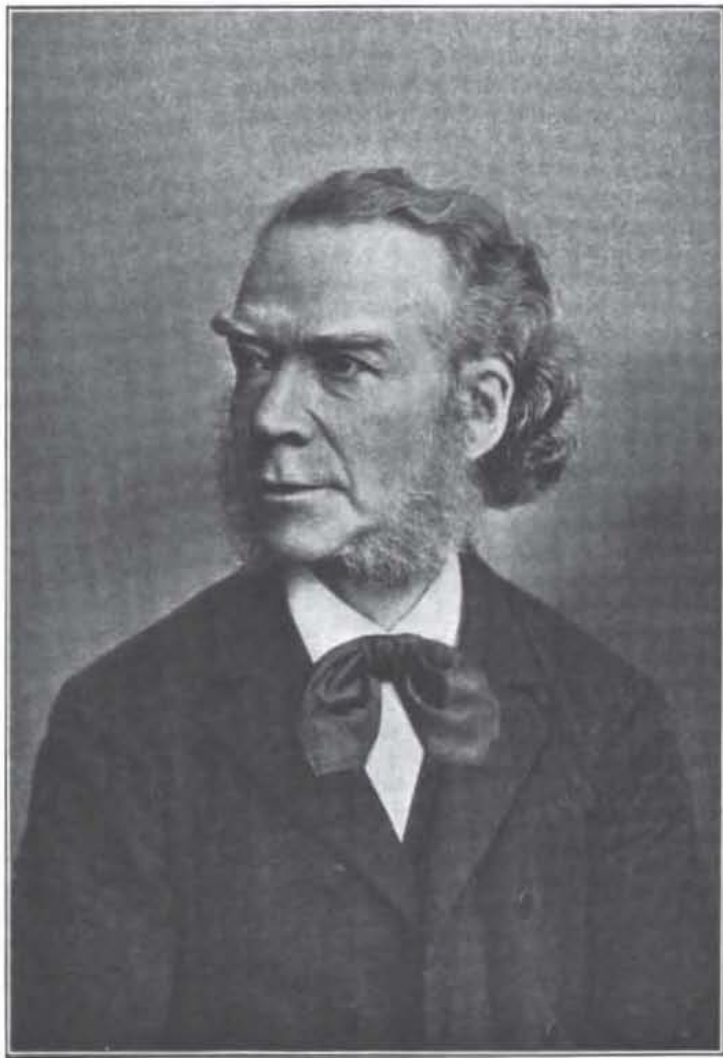
Mai, 83 - Weimar

EINE WIDMUNG LISZTS AN HENSELT
ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG ADOLPH HENSELTS



XIII

18



KARL REINECKE

* 23. Juni 1824



U of M



HENRIETTE SONTAG
† 17. Juni 1854





THOMAS KOSCHAT

† 19. Mai 1914

Stich von A. Weger



UoM



CARL ATTENHOFER

† 22. Mai 1914



11071



Exlibris zum 50. Band der MUSIK

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 19: GLUCK-HEFT

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W. 57

13. JAHRG.

1914

JULI

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Edition Schott

Einzel-Ausgabe

Jede Nummer

20 PFENNIG

Musikalische Reclam-Ausgabe
in großem Notenformat

FÜR DIE REISE

für Sommer- und Landaufenthalt,
wenn das Mitschleppen ganzer
Bände zu umständlich ist, bringt
die Einzel-Ausgabe zu 20 Pfennig
DIE IDEALE LÖSUNG

~~~~~  
Bereits über 3000 Nummern  
in mustergültiger Ausstattung



Kataloge überall oder direkt von  
B. Schott's Söhne, Mainz

# NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIII/18

## NEUE OPERN

**Pietro Mascagni:** „Faida del Comune“ und „L'Alodoletta“, zwei Einakter, werden in der nächsten Saison der Mailänder Scala ihre Uraufführung erleben.

**Giuseppe Rio:** „Die drei Nüsse“, Dichtung von Erich Freund, betitelt sich ein dreiaktiges Werk, mit dessen Vertonung der Komponist beschäftigt ist.

**Rudolf Schüller:** „Monika Vogelsang“, Text von R. Jäger nach der Felix Philippischen Novelle gleichen Namens, soll am Leipziger Stadttheater zur Uraufführung kommen.

## OPERNREPERTOIRE

**Dresden:** In die Leitung der Festspiele (Ende August und September) werden sich Richard Strauß, Karl Muck und Hermann Kutzschbach teilen.

**Lauchstädt:** Im Goethe-Theater finden am 19., 20. und 21. Juni zur Feier von Glucks 200. Geburtstag Aufführungen seiner Meisteroper „Orfeo ed Euridice“ in der ursprünglichen italienischen Fassung (nicht in der Pariser Umarbeitung) statt. Prof. Dr. Hermann Abert, dem wir die meisterliche Bearbeitung von „La serva padrona“ verdanken, die in Lauchstädt ihre Uraufführung erlebte, hat die Übersetzung und die Ausarbeitung des Basso continuo besorgt. An Stelle des erkrankten Universitätsmusikdirektors Alfred Rahlwes ist der erste Kapellmeister des Halleschen Stadttheaters Hermann Hans Wetzler gewonnen worden.

**Paris:** Richard Strauß' „Elektra“ ist von der Großen Oper, „Der Rosenkavalier“ von der Opéra Comique zur Aufführung in der nächsten Saison erworben worden.

## KONZERTE

**Donaueschingen:** Den Abschluß der Winterkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, deren beide letzte noch Pugno's hinreißendes Klavierspiel und Alexander Petschnikoff mit der Chaconne gebracht hatten, bildete eine glänzende Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“. Höchstes Lob verdient dabei der Chor, der mit Brillanz und erstaunlicher Frische sang. Auch die Solisten, Marie Lydia Günther, Hermann Ackermann und Ludwig Feuerlein, vermochten zu befriedigen. Die Begleitung der Rezitative wurde auf einem aus der Fürstlichen Hofbibliothek stammenden Grafschen Flügel aus dem Jahre 1800 ausgeführt. Die von Kapellmeister Heinrich Burkard geleitete Aufführung fand lebhaften Beifall.

**Nürnberg:** Hier ist ein Verein zur Pflege alter Musik gegründet worden, der im nächsten Winter seine öffentliche Tätigkeit beginnen will.

**Siegen:** Der Musikverein veranstaltete eine Aufführung der Matthäuspasion. Leiter: R. Werner; Solisten: Minna Obsner, Melanie Seyberth, Richard Fischer, Adolf Müller, Carl Rehfuß.

Hoflieferant



Gegr. 1880.

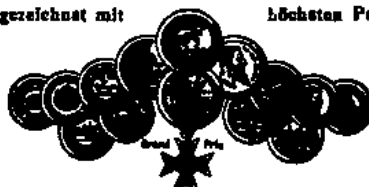


Erste  
Harmoniumfabrik  
in Deutschland nach  
Saugwindsystem.



(Ausgezeichnet mit

höchsten Preisen.



# Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums  
von den kleinsten  
bis zu den kostbar-



sten Werken  
in höchster  
Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

# G. Schwechten

Hof-Planofortfabrikant

Gegründet 1853.

Berlin SW 68, nur Kochstr. 62.

# Flügel - Pianos

Miniaturlügel:

1,60 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prüfamt auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuss. Silberne Staatsmedaille.

# Frau Ella Gmeiner

Kgl. Rumän. Kammersängerin

## Lieder und Oratorien

(Alt)

Gesangsschule für Gesang :: Vollständige Ausbildung für Oper und :: Konzert ::

### BERLIN-HALENSEE

Joachim-Friedrich Straße 13<sup>III</sup> am Kurfürstendamm

Telephon: Uhland 3916

Sprechstunde: 12-2 Uhr

**Kreuz-Zeitung, 6. März 1914:**

„Erlesene Genüsse bot die Kgl. Kammersängerin **Ella Gmeiner** in ihrem zweiten Lieder- und Balladenabend. Die pastose ausgiebige Altstimme klang an diesem Abend besonders schön; der dramatisch belebte Vortrag kam in den Liedern von Brahms und Lölwe zu überzeugendstem Ausdruck. Das zahlreich erschienene Publikum war sehr enthusiastisch und erzwingt sich von der Sängerin etliche Zugaben.“

**Engagements durch alle Konzert-Direktionen.**

Verlag von Ries & Erler in Berlin W15.

## Zweihändige Klaviermusik

- M.
- Bortkiewicz, S.** Op. 5. Deux Morceaux. Nr. 1 2.—  
Nr. 2 . . . . . 2.50  
— Op. 7. Deux Morceaux . . . . . 2.—  
— Op. 8. Esquisses de Crimée . . . . . à 1.20—1.50  
**Braunfels, W.** Op. 5. Bagatellen. Heft I, II à 3.—  
— Op. 10. Studien . . . . . 4.50  
— Op. 16. Lyrischer Kreis . . . . . 4.—  
**Courvollier, W.** Op. 21. Variationen und Fuge 4.50  
**Frey, Emil.** Op. 12, 14, 20 je vier Klavierstücke . . . . . à 1.20—2.50  
**Ganz, Rud.** Op. 14, 23 je vier Klavierstücke à 1.00—2.—  
**Langgaard, Rud. Imm.** Blumenvignetten . . 3.—  
**Manasse, Otto.** B-a-c-h Metamorphosen no. 3.—  
**Meyerhold, Casimir.** Op. 3. Préludes . . . 1.50  
— Mazurkas . . . . . 2.40  
**Miche, Paul.** Op. 6. Trois Morceaux . . . à 1.50  
**Miersch, Paul Th.** Op. 31. Vier Tonbilder 2.—  
**Potpeschnigg, Helnr.** „Aus der Steiermark“.  
Ländler . . . . . 2.50  
**Röbler, Rich.** Op. 27. Zwei Impromptus . . à 1.50  
**Taubert, E. E.** Op. 70. Zweite Suite (F-dur) 5.—  
**Willner, Arthur.** Op. 12. Seebilder . . . . 2.50  
**Zadora, Michael.** Op. 1. Vier Skizzen . . . 3.—  
**Zingel, Rud. Ewald.** Op. 21. Romanze . . . 1.50

**Trachenberg (Schl.):** Frühlingskonzert des Chorgesangsvereins. Leitung: Otto Krause. Außer gemischten Chören von Mendelssohn und Schumann, Streichquartetten, Soli für Sopran und Tenor kamen zwei Chorkompositionen von E. E. Taubert und „Das Märchen vom Glück“ von Franz Wagner für gemischten Chor, Solo und Streichmusik (Inf.-Reg. 50) zur Wiedergabe.

### TAGESCHRONIK

Erinnerungen an Chopin. In einer bescheidenen kleinen Wohnung in der alten und winkligen Rue du Dragon in Paris lebt ein 83jähriger kleiner, aber noch immer rüstiger und beweglicher Mann, dessen bleiches faltenüberzogenes Antlitz inmitten eines großen schneeweißen Bartes Feuer und fast jugendliches Leben wiedergewinnt, wenn ein Name fällt: der Name Chopin. Denn dieser kleine alte Herr hat den großen Meister des Flügels in dessen Lebensjahren fast täglich gesehen. Der alte Monsieur Péru, der selbst in früheren Jahren als Chopin-Spieler eine europäische Konzertsaal-Berühmtheit war, muß als der letzte noch lebende Schüler Chopins gelten, und der Inhalt seines langen Lebens war die Tonwelt seines Lehrers und die Erinnerung an die Stunden bei Chopin. Emile Henriot hat den greisen M. Péru besucht und erzählt im „Temps“ von den interessanten Erinnerungen, die er dabei vernehmen durfte. Für den greisen Pianisten ist Chopin noch immer sein „maitre“, sein Meister, und wenn man den ehemaligen Schüler von Chopin sprechen hört, ist es fast, als sei der große Tondichter erst gestern gestorben und nicht vor mehr als sechs Jahrzehnten. Péru war ursprünglich ein Schüler Friedrich Kalkbrenners, der mit dem Spiel und den Fortschritten seines Jüngers immer sehr unzufrieden war, so unzufrieden, daß selbst Chopin eines Tages von diesem „unausstehlichen jungen Péru“ hörte, der so miserabel Klavier spielen solle. Chopin wollte aus Neugier Péru hören und so kam es, daß eines Tages der junge Schüler Kalkbrenners dem polnischen Meister eines seiner Nocturnes vorspielen mußte. Als er fertig war, rief Chopin wider Erwarten: „Aber der Junge interessiert mich. Kalkbrenner, soll ich ihm Stunden geben? Ich nehme ihn mit!“ Und so wurde Péru der Schüler Chopins. Oft erzählte ihm der Meister, wie er selbst als junger unbekannter und mittelloser Musiker zum ersten Male den berühmten Kalkbrenner aufsuchte, um dessen Schüler werden zu dürfen. Der Diener, der den jungen Unbekannten kaum beachtete, meldete nur „Monsieur Frederic“. „Wer ist dieser Frederic? Na, er führt meinen Vornamen, lassen Sie ihn mal herein.“ Es war ein entsetzlich ängstlicher und verschüchterter junger Mensch, der nun vor dem berühmten Virtuosen und Lehrer erschien und ihm stotternd sein Anliegen vortrug. Kalkbrenner zuckte die Achseln, er sei so überlastet und dann — seine Stunden seien entsetzlich teuer: 25 Francs. In seiner Verzweiflung gestand der junge Chopin, daß er sich so viel erspart habe, um vier Stunden bei Kalkbrenner nehmen zu können, er bat um sie als eine Gunst und in einer Anwendung

von Rührung sagte der Lehrer zu. Aber als Chopin sich an den Flügel gesetzt und eine seiner Etüden gespielt hatte, umarmte ihn Kalkbrenner ohne weiteres: „Mein liebes Kind, Ihnen werde ich keine Stunden geben, denn Sie brauchen von niemand zu lernen.“ Und er arrangierte sofort für Chopin ein Konzert, verschaffte ihm einen Flügel und von jenem Konzerte an war Chopin berühmt. „Wie oft hat mir mein Meister diese Geschichte erzählt“, schloß versonnen Monsieur Péru. — Dann erzählte er von dem Chopin der letzten Jahre, von dem Dahinsiechenden, von Unruhe und Nervosität gemarterten Menschen. „Und doch, wie gut war er zu mir, wie entzückend; wenn er wollte, konnte er immer bezaubernd sein. Aber es ging ihm schon schlecht, und nur eine Angst erfüllte ihn: seine Gesundheit. Er liebte das Leben, er fühlte den Tod nahen, er fürchtete ihn und so kam es, daß sein Befinden ihn sogar mehr beschäftigte als seine Kunst. Die geringsten Kleinigkeiten irritierten ihn. Wie hatte er nur mit George Sand leben können! Als ich sein Schüler war, von 1847 bis 1849, sahen sie sich nicht mehr; er sprach nicht oft von ihr, aber wenn es geschah, doch immer sehr freundlich. Sie verzankten sich eines Morgens beim Frühstück — wegen eines Hühnerflügels. Das war die Trennung. Er selbst hat es mir erzählt: wirklich, um eines Hühnerflügels willen...“ In einer kleinen Seitenstraße der Champs Elysées und später an der Place Vendôme — wo er auch starb — lag seine Wohnung: eine Wohnung, die 300 Francs im Jahre kostete! „Hier spielte ich vor ihm seine Werke; fast immer hörte er liegend zu, er war schon zu schwach, um längere Zeit zu sitzen. Plötzlich sprang er dann ärgerlich auf: „Nicht so, nicht so, komm her, hör' zu!“ Und Chopin setzte sich an den Flügel und spielte das Stück. Mit welchem Feuer, welcher Begeisterung! Kalkbrenners Spiel wirkte daneben kalt, er konnte hundertmal dasselbe Stück wiederholen, ohne sein Spiel auch nur im geringsten zu verändern, während Chopin — ach, diese Stunden! Sein Spiel! Niemals spielte er ein Werk auf die gleiche Weise. Man hat gesagt, daß er im Spielen komponierte, immer Neues schaffe. Ach, ich kroch dann in eine Ecke und weinte, denn sein Spiel war unbeschreiblich; ich schämte mich, ich war verzweifelt. Aber wenn ich dann das nächstmal wiederkam und das Stück in der Art spielte, wie er es gespielt hatte, — natürlich nicht so herrlich, aber ungefähr in dem Stil — dann wurde er wütend: „Nein, nein, nicht so! Nicht so! Du bist wahnsinnig. Mach Platz!“ Und er setzte sich an den Flügel, spielte sein Werk und spielte es ganz anders als bei der vorhergehenden Stunde. Und wieder war es erschütternd. Er hatte eine Grazie der Phrasierung — niemand hat auf dem Klavier je so gesprochen wie er. Ich aber war verzweifelt. Ach, wie oft weinte ich...“ Der Alte verstummte, dann geht er langsam zum Flügel und schlägt einen Ton an; erst ganz leise, ein zitterndes pianissimo, dann ein zartes piano bis hinauf zum volltönenden forte und dann wieder leiser werdend, bis der Ton in einem zitternden Hauch verklang. „Ja, damit fing er an, das war das erste, was wir lernen mußten — zwanzigmal

\* Musikhaus \*

# Breitkopf & Härtel

Berlin W 9, Potsdamer Straße 21

Zentralstelle  
für in- und  
ausländische  
-:- Musik -:-

# August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

## Flügel \* Pianinos Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,  
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,  
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medailien.  
Königl. Sächs. Staats-Medaille.  
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-  
kammer-Medaille für hervor-  
ragende Leistungen im Klavierbau.



# 3 Eigenschaften

sind es vor Allem, die den Pianinos und Flügeln des Hauses **Steinway & Sons** (New York, London, Hamburg) den Weg zum Erfolg in allen Erdteilen geebnet haben:



hintereinander ein einziger Ton, um seinen Klang zu meistern. Ja, er war ein Genie, er war unnachahmlich." Und dann schloß er: „Er war ein Meister und kein Lehrer. Und er unterrichtete auch keine Anfänger. Seine Schüler waren eber seine Jünger, Musiker, deren „Ausbildung“ bereits abgeschlossen war, und Damen, viele Polinnen, die auf der St. Louis-Insel wohnten, um Chopin zu lauschen und bei ihm zu lernen...“

An Beethovens Leiche. Der Frankf. Ztg. wurde kürzlich aus Darmstadt geschrieben: Der Tenorist Louis Cramolini (gest. 1884), der noch mit Beethoven verkehrte, stand auch an seiner Bahre. Er hat darüber Aufzeichnungen hinterlassen. In die „Erinnerungen an Beethoven“ (vergl. Erstes Morgenblatt der „Frankfurter Zeitung“ vom 29. September 1907) wurden sie jedoch nicht vollständig aufgenommen, da das sie ergänzende Manuskript erst später zum Vorschein kam. Hier ihre unverkürzte Wiedergabe: „Ich lüftete in Gegenwart eines alten Weibes, ich glaube Beethovens Wirtschaftlerin, die Decke, schnitt Beethoven rasch eine Partie Haare ab und wollte mich rasch entfernen. Da trat Schindler ein. Ich sank an seine Brust, weinte und sagte ihm, daß ich mir und Nanette Schechner (Sängerin am Hofopertheater in Wien) zum ewigen Andenken von Beethovens Haupt Haare abgeschnitten. Schindler gebärdete sich wie unsinnig, wollte die Haare zurück haben, sprach von Frechheit, und zwar an der Leiche des großen Beethoven, was mich dermaßen alterierte und empörte, daß ich ihm sagte, er

möge mir ins Vorzimmer folgen, damit ich ihm fern von dem göttlichen Meister antworten könne, hier hielte ich es für ein Verbrechen. Vergebens wartete ich eine geraume Zeit auf Schindler. Er kam nicht, und so fuhr ich wieder nach Hause und gab später Nanette Schechner von den Haaren, die sehr glücklich darüber war. Noch jetzt bin ich im Besitz von einem Teil meines Raubes, wie ihn Schindler nannte. Schindler habe ich lange Zeit gemieden und ignoriert, bis er sich bei irgendeiner Gelegenheit mir nahte und sagte: Es täte ihm leid, mich so hart behandelt zu haben, aber er wäre durch den Tod Beethovens dermaßen in Aufregung gewesen und namentlich von vielen angegangen worden, ihnen Haare von Beethoven zu geben. Ich verzieh ihm gern, und wir wurden später wieder die alten. Schindler hat unbestreitbar große Verdienste um Beethoven. Er war der einzige, der mit einer Riesengeduld die Launen des großen Mannes ertrug. Er war aber auch unendlich eitel auf die Freundschaft Beethovens und nannte sich sogar auf seiner Visitenkarte „Ami de Beethoven“, wodurch er sich wirklich lächerlich machte. Ich verzeihe ihm die Schwäche gern, denn ich kann mir denken, daß man dazu kommt, wenn man täglich, ja in letzter Zeit stündlich um einen so großen Mann lebte.“

Theateragentenkniße. Der Musikschriststeller Claude Trevor entwirft in der „Daily Mail“ ein Bild von dem Verhältnis der Opernkünstler zu manchen ihrer Agenten. Trevor hat die meisten seiner Beobachtungen in Mail-

**Gustav Bosse Verlag, Regensburg**

Soeben erschien:

# **Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge**

Variationen zu dem Thema: Ergo vivamus

von

**Dr. Paul Riesenfeld**

Preis broschiert : : : : : M. 0.80

**Zu beziehen, auch zur Ansicht, durch jede gute Buch- und  
Musikalienhandlung**

land, dem „Stimmenmarkt“ des italienischen Opernwesens, gesammelt, hat als junger Mensch, ebenfalls in Mailand, gleiche Erfahrungen gemacht und meint, daß nach seiner Kenntnis der Dinge die gleichen Mißstände in allen Musikzentren Europas und Amerikas wiederkehren. Die großen und angesehenen Agenten, die mit strenger Gewissenhaftigkeit ihren schwierigen und aufreibenden Beruf versehen, haben bitter darunter zu leiden, daß sich nur allzu viel Elemente zur Tätigkeit eines Theateragenten drängen: Elemente, die das Ansehen des Berufes schwer beeinträchtigen und die Künstler zum Gegenstand einer oft geradezu betrügerischen Ausbeutung machen. Sie greifen zu Kniffen, die, wie durchsichtig sie auch sind, von den leicht enthusiasmierten Sängern und Sängerinnen in Augenblicken der Notlage nicht erkannt werden. Natürlich wird zu solchen Raubzügen die geeignete Zeit gewählt: der Schluß der Saison, wenn das Gespenst der Engagementslosigkeit festere Formen annimmt und das Portemonnaie immer dünner wird. Da eröffnete in Mailand Herr A. seine Agentur, sorgte durch geschickte Reklame und Mittelsmänner dafür, daß man in Theaterkreisen erfuhr, er sei der Agent eines großen amerikanischen Impresarios, der drei Gesellschaften zu einer Tournee durch die Vereinigten Staaten zusammenstelle: und alsbald war das Bureau des Herrn Agenten von Hunderten von Sängern und Sängerinnen belagert, von Künstlern, die mit irdischen Glücksgütern nicht gesegnet waren und mit klopfendem Herzen auf die glänzenden amerikanischen Engage-

ments warteten. Allein ehe man vorsingen durfte, mußten 30 Frank Subskription bezahlt werden: der Abonnementspreis für ein von Herrn A. herausgegebenes Theaterblatt, ferner zwei Frank für die Begleitung während des Vorsingens. Mehr braucht wohl kaum erzählt zu werden: eines schönen Tages, als die Brieftasche des Herrn Agenten genügend gespickt und geschwellt war, waren die Pforten des Bureaus geschlossen und der Mann abgereist, höchstwahrscheinlich, um in anderen Musikstädten seinen Kniff zu wiederholen. Die „Theaterzeitschrift“ ist überhaupt ein beliebtes Mittel solcher Herren, um sich ein ansehnliches Einkommen zu schaffen. Bei ihnen wird ein engagement-suchender Künstler niemals zum Vorsingen kommen, solange er nicht sein Abonnement angemeldet und bezahlt hat. Die Verträge, die mit unerfahrenen oder in Notlage befindlichen jungen Künstlern und Künstlerinnen geschlossen werden, enthalten fast immer Bestimmungen, über deren Tragweite die oft in geschäftlichen Dingen wenig unterrichteten Sänger — besonders Anfänger — sich selten klar werden. Dann werden kurze Saisonengagements abgeschlossen, bei Gagen, die kaum zur Bestreitung des Lebensunterhaltes in den teuren Orten reichen. Die Sängerin aber, die von diesen Lebensverhältnissen im fernen Auslande wohlweislich nichts erfuhr, sitzt dann nach vier Wochen engagementslos in der Fremde und muß mit einemmal bemerken, daß sie nicht die Rückfahrt erhält. Denn davon steht nichts im Vertrag, und das Billet zur Hinfahrt drückte man ihr beim

V

# Otto Seifert = Atelier für =

Kunst-Geigenbau  
Lübben (Spreewald), Villa Cremona

früher Berlin C. 25, Kalsersstr. 36/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst bekannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

## Erstklassige Meistergeigen,

### Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten Italiener

(Dr. Grossmanns Theorie der Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine selbstgebaute Meister-Instrumente den vorzüglichsten Originalwerken Stradivari's und Guarneri's absolut gleichwertig und von Künstlern wie Nikiš, Heking, Marteau, Isabe, Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente. Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —

Dauernde Garantie für bleibende Tonqualität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?“

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“  
Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

## EVA KATHARINA LISSMANN

Lieder- und Oratorien-  
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, liebenswürdige Kunst bot Eva Katharina Lißmann. So vornehm, innerlich und fern von jeder Ziererei habe ich ganz selten singen gehört. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin an künstlerischer Vornehmheit wohl allen unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen lassen auch vergessen, daß es blühendere und kehlfertigere Stimmen gibt.

**Berlin W, Culmbacherstr. 9.**

Abschluß des Vertrages wortlos mit der Miene der Selbstverständlichkeit in die Hand.

„Parsifal“-Auführungen im ersten Vierteljahr 1914. Es fanden an 25 Bühnen 314 Aufführungen statt. Die Höchstzahl der Aufführungen erreichte Charlottenburg mit 32. Daran schließen sich Wien (Volksoper) 27, Köln 22, Berlin (Opernhaus) 21, Elberfeld 20, Barmen 19, Königsberg und Wien (Hofoper) je 15, Mainz 14, Breslau 13, Frankfurt a. M. 12, Kiel 11, Bremen, Chemnitz, Halle und London je 10, Hamburg 9, Prag (Neues Deutsches Theater) und Freiburg je 7, Wiesbaden 6, Straßburg und Nürnberg je 5, Leipzig 4 und Zürich 3. (Bei Zürich ist zu bemerken, daß seine meisten „Parsifal“-Aufführungen ins Jahr 1913 fallen.)

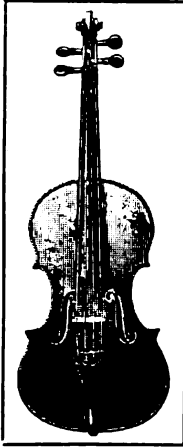
Deutsche Komponisten in Paris. Im 43. „Almanac des Spectacles“ veröffentlicht Albert Soubies eine interessante Statistik über die französischen und nicht-französischen Komponisten, die im vorigen Jahr an der Pariser Großen Oper aufgeführt wurden. Zum Leidwesen der französischen Nationalisten, aber zur Freude des Publikums der Großen Oper wurden die Werke ausländischer Komponisten 95mal, die französischer Komponisten dagegen nur 78mal gespielt. Meyerbeers „Hugenotten“ wurden 4mal gegeben, Richard Strauß' „Salome“ 6mal, Verdi's „Aida“ 14mal, „Rigoletto“ 18mal, Wagners „Götterdämmerung“ 3mal, „Lohengrin“ 11mal, „Meistersinger“ 7mal, „Rheingold“ 1mal, „Siegfried“ 1mal, „Tannhäuser“ 10mal, „Tristan und Isolde“ 8mal, „Walküre“ 7mal und Glucks „Armide“ 5mal. Von den französischen Tonsetzern steht Gounod mit seinem „Faust“ immer noch an erster Stelle mit 25 Aufführungen. Saint-Saëns brachte es auf 22 und Massenet auf 18 Spielabende. Nebenbei wurden übrigens noch vier französische Ballets im ganzen 44mal aufgeführt.

Der Erzbischof von Köln über Kirchenmusik. Der Erzbischof von Köln hat eine bemerkenswerte Verordnung über Kirchenmusik erlassen, in der er den Vorstehern der einzelnen Kirchen, Pfarrern und Rektoren die Aufgabe zuweist, fortan den Kirchengesängen besondere Sorgfalt zu widmen und auf die Gründung und Unterstützung der Kirchenchöre bedacht zu sein. Frauen bleiben bei der Mitwirkung an Kirchenchören ausgeschlossen. Weiterhin sollen die kirchlichen Volksgesänge beim außerliturgischen Gottesdienst gepflegt und gefördert werden. Organisten, die einen ausreichenden Befähigungsnachweis nicht erbringen können, dürfen nicht mehr angestellt werden. Den Kirchenvorständen wird zur Pflicht gemacht, da an die Vorbildung und an das Amt des Organisten höhere Anforderungen gestellt werden, deren Gehalt entsprechend zu bemessen.

Grabbe und Lortzing. Einer interessanten gemeinsamen Arbeit dieser beiden Autoren, die seit 85 Jahren verschollen war, wird man in Kürze auf den Bühnen begegnen. Für die Detmolder Uraufführung von Grabbes „Don Juan und Faust“ hatte Lortzing eine Bühnenmusik geschrieben, die nur in Detmold (1829) benutzt wurde. Erich Köhrer hat nun, wie man der „Frankf. Ztg.“ mitteilt, eine Bühnenbearbeitung von „Don Juan und Faust“ vollendet, die sich möglichst eng an das Original



# Dr. Bielenberg's Veredelungen von Violinen, Celli, Bratschen



## Letztes Anerkennungsschreiben:

B., den 22. April 1914. Meine Erwartungen waren nach allem, was ich über Ihre Leistungen bezüglich der Veredelung alter Geigen erfahren hatte, nicht gering. Diese sind aber durch das, was Sie mit meiner Geige erzielt haben, bei weitem übertroffen worden. Mein Instrument, das recht minderwertig war, klingt jetzt wunderschön. Die Töne sind durchweg weich, voll und ausgeglichen. Ich bin sehr erfreut darüber und möchte Ihnen hierdurch meine volle Anerkennung und meinen aufrichtigen Dank für Ihre muster-gültige Arbeit übermitteln. Bei jeder sich mir bietenden Gelegenheit werde ich die Neu-Cremona-Gesellschaft aus voller Überzeugung warm empfehlen.

Mit vorzüglicher Hochachtung (gez.) **H. Sprengel**, Lehrerin.

**Zahlreiche weitere glänzende Anerkennungen.**

**Geschäftsstelle: Neu-Cremona-Gesellschaft m. b. H.**  
**Berlin W 35, Lützowstr. 68, I. Etage, Ecke Derfflingerstr. ::** **Telephon:**  
**Kurfürst 8490**

**Lager in:** Saiten, Bögen, Etuis und sämtlichen **Bedarfsartikeln;**  
**Lauten, Gitarren, Reparaturen.** Man verlange **Gratisbroschüre 1.**

nal anschließt und das vielumworbene Werk durch nur geringe szenische Straffungen und sprachliche Glättungen für das Bühnenrepertoire zu gewinnen sucht. Im Zusammenhang mit dieser Bearbeitung hat G. R. Kruse, der bekannte Lortzing-Spezialist, die Bühnenmusik nach der in seinen Händen befindlichen handschriftlichen Partitur des Komponisten rekonstruiert und in einigen Teilen ergänzt.

Aus Essen wird uns von unserem Korrespondenten geschrieben: Die Alpensymphonie von Richard Strauß, die bei der nächsten Tonkünstlerversammlung (Chemnitz oder Darmstadt) ihre Uraufführung erleben soll, wird wieder ein Werk beschreibender Musik sein. Strauß schildert darin eine Bergfahrt über Matten und steinige Pfade, dann eine schwierige Kaminkletterei zum Gipfel. Die Schilderung der Aussicht, der Empfindungen des Genießenden, bildet den Mittelpunkt der Symphonie, deren musikalischer Teil sich nun dem Rückweg entsprechend weiterentwickelt. Tiefe Gedanken wie bei Hauseggers gleichfalls von der Bergwelt angeregter „Natursymphonie“ dürfen wir wohl kaum erwarten, aber auf manch guten Witz werden wir uns spannen müssen.

Das Dresdener Richard-Wagner-Denkmal. Für das Dresdener Richard-Wagner-Denkmal sind 31000 Mk. eingegangen. Die sächsische Regierung will weitere 30000 Mk. aus dem staatlichen Kunstfonds dazusteuern. Es soll nunmehr unter sächsischen Künstlern ein Wettbewerb ausgeschrieben werden. Das Denkmal soll in der Nähe der Königlichen Hofoper, an

der Wagner eine Reihe von Jahren gewirkt hat, seinen Platz finden.

Eine musikhistorische Quellensammlung. In Wien ist kürzlich die Generalkommission für die Herausgabe des Corpus scriptorum de musica unter dem Vorsitz von Professor Dr. Guido Adler zu einer Konferenz zusammengetreten. Als Vertreter Deutschlands und zugleich des preußischen Unterrichtsministeriums nahm Professor Kretzschmar an den Beratungen teil. Die Publikation, die Musikschriften vom 8. bis zum 16. Jahrhundert veröffentlicht, soll ungefähr 15 Quartbände umfassen und in etwa 14 Jahren fertig vorliegen.

Rheinisches Streichquartett. Eine neue Kammermusikvereinigung hat sich unter diesem Namen aus den Herren Hofkonzertmeister Julian Gumpert (erste Geige), Eugen Kronenberg (zweite Geige), Jean Schmitz (Viola) und Kammervirtuos Paul Ludwig (Cello) gebildet. Das neue Quartett wird im nächsten Winter außer im Rheinland auch in Berlin, London und in Oberitalien auftreten.

Prof. Philipp Rüfer, der bekannte Berliner Tonsetzer, Mitglied und Senator der Akademie der Künste, feierte am 7. Juni seinen 70. Geburtstag. (Die „Musik“ veröffentlichte in Heft 24 des IX. Jahrgangs eine ausführliche, mit zahlreichen bildlichen Darstellungen geschmückte kritische Studie über den Künstler, der für dieses Heft selbst einen interessanten Artikel beisteuerte.)

Generalmusikdirektor Fritz Steinbach in Köln hat aus Gesundheitsrücksichten seine

# LUDVIG SCHYTTE

## Klavierwerke

| Nr.                                                                                                                                                                                                                                                                                       | M.      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 1410. Op. 3. Fünf Charakterstücke: Humoreske. Impromptu. Nocturne. Salut de printemps. Caprice                                                                                                                                                                                            | 2.—     |
| 1018. Op. 3 Nr. 2. Impromptu                                                                                                                                                                                                                                                              | 1.—     |
| 321 22. Op. 8. Zehn musikalische Miniaturbilder. Heft I: Präludium. Frühlingsstimmung. Walzer. Menuett. Ringtanz. — Heft II: Wiegenlied. Gondellied. Romanze. Scherzino. Tarantelle                                                                                                       | 2.—     |
| 150 59. Op. 75. Melodische Spezial-Etuden. 1. Gebrochene Akkorde. 2. Triller und Trémolo. 3. Oktaven. 4. Ablösen beider Hände. 5. Rhythmische und polyrhythmische Etuden. 6. Legato und Staccato. 7. Etuden für die linke Hand. 8. Terzen und Sexten. 9. Akkordengriffe. 10. Pedal-Etuden | 1.80    |
| 140 41. Op. 94. Musikalische Bilder für kleine Leute. Heft I: Fangen spielen. Klage. Das Ballspielen. Eine lustige Geschichte. Der Kuckuck. Am Kamin. Der Trompeter. — Heft II: Bauern- tanz. Irrlichter. Die Quelle. Im Walde. Im Sonnenschein                                           | 2.—     |
| 142. Op. 95. Leichte charakteristische Etuden. Heft I: Tanz der Bergmännchen. A la Menuett. Wandernde Zigeuner. Unter dem Lindenbaum. Die Sylphide. Die Soldaten kommen. Schäferlied                                                                                                      | 2.—     |
| 143. Heft II: Der Harfenspieler. Der Abschied. Die Leuchtkäfer. Ballade. Die Dämmerstunde                                                                                                                                                                                                 | 1.60    |
| 144/45. Op. 96. Erzählungen und Märchen. Heft I: Schneeflocken. Sicilianisch. In der Mühle. Die Gitarrespieler. Jägerlied. Der Verlassene. Vogelgezwitscher. Echo. — Heft II: Die Tänzerin. Die Sybille. Schmetterlingsjagd. Faschings- scherz. Die Schneekönigin                         | 2.—     |
| 146 47. Op. 97. Jugendfreuden. Heft I: Der Troubadour. Die Elfen. Arietta. Kosakentanz. Die Schlitt- schuhläufer. Die Kirchglocken. Der Flüchtling. Heft II: Der Springbrunnen. Der Traum. Der Toreador. Singvöglein im Walde. Hexentanz. Die Sommernacht                                 | 2.—     |
| Op. 106. Die moderne Kunst des Vortrags. Ein Zyklus kleinerer Klavierstücke zur Ausbildung des kunstgerechten Vortrags von Werken der Meister neuerer Zeit, in progressiver Folge.                                                                                                        |         |
| 311 12. Teil I. Melodik. Heft 1, 2                                                                                                                                                                                                                                                        | je 1.75 |
| 313. Teil II. Elegance. Heft 1                                                                                                                                                                                                                                                            | 1.75    |
| 314. — Heft 2                                                                                                                                                                                                                                                                             | 2.—     |
| 315. Teil III. Energie. Heft 1                                                                                                                                                                                                                                                            | 2.—     |
| 316. — Heft 2                                                                                                                                                                                                                                                                             | 1.75    |
| 317 18. Teil IV. Lyrik. Heft 1, 2                                                                                                                                                                                                                                                         | je 1.75 |
| 319 20. Teil V. Bravour. Heft 1, 2                                                                                                                                                                                                                                                        | je 1.75 |
| 853 54. Op. 107. Märchen (kleine Klavierstücke mit Mottos). Heft 1, 2                                                                                                                                                                                                                     | je 1.75 |
| Op. 109. Vier Kinder-Sonaten:                                                                                                                                                                                                                                                             |         |
| 426 27. Nr. 1. C-dur. Nr. 2. G-dur                                                                                                                                                                                                                                                        | je 1.50 |
| 428 29. Nr. 3. F-dur. Nr. 4. D-dur                                                                                                                                                                                                                                                        | je 1.80 |
| Op. 110. „Piazza del Popolo“. (Kleine ita- lienische Suite).                                                                                                                                                                                                                              |         |
| 937. Nr. 1. Serenade                                                                                                                                                                                                                                                                      | 1.—     |
| 938. Nr. 2. Romance                                                                                                                                                                                                                                                                       | 1.—     |
| 939. Nr. 3. Barcarole                                                                                                                                                                                                                                                                     | 1.25    |
| 940. Nr. 4. Tarantella                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1.25    |
| 1256 57. Op. 159. Melodische Vortragsstudien in allen Tonarten. Heft 1, 2                                                                                                                                                                                                                 | je 2.50 |
| 1258 59. Op. 161. Studien in Ornamentik und Dynamik. Heft 1, 2                                                                                                                                                                                                                            | je 2.—  |
| 1231 32. Op. 162. Die Kunst auf dem Klavier zu singen. Zehn Klavierstücke mit Benutzung verschiedener Komponisten. Heft 1, 2                                                                                                                                                              | je 1.70 |
| Op. 174. Die Schule des modernen Klavierspiels. Eine Sammlung von Studien und Etuden zur Einführung in die moderne Harmonik, Rhythmik und Vortragsweise.                                                                                                                                  |         |
| 1346 47. A) Vorbereitungsstufe. Heft 1: 1. Die ersten Studien. 2. Bagatellen. 3. Semplice. 4. Staccato. Heft II: 5. Diatonisch. 6. Kleine Arpeggien. 7. Marcato. 8. Chromatisch                                                                                                           | je 3.—  |
| 1348. B) Untere Mittelstufe. 9. Fingerfertigkeit. 10. Metamorphosen. 11. Vierter und fünfter Finger. 12. Amabile                                                                                                                                                                          | 3.—     |
| 1349. C) Mittelstufe. 13. Kleine Poesien. 14. Spiccato. 15. Espressivo. 16. Cantilene                                                                                                                                                                                                     | 3.—     |
| 1350. D) Obere Mittelstufe. 17. Fingerwechsel. 18. Tanzrhythmen. 19. Vivace. 20. Brillant                                                                                                                                                                                                 | 3.—     |

Ämter als städtischer Musikdirektor und Leiter des Konservatoriums niedergelegt.

Ernennungen und Auszeichnungen. An Stelle des verstorbenen Prof. Henri Petri ist Prof. Michael Preß als erster Konzertmeister der Königlichen Kapelle in Dresden verpflichtet worden. — Königlicher Musikdirektor Richard Fricke in Insterburg wurde als Nachfolger des verstorbenen Prof. Albert Römhild zum Kantor der Dresdener Martin-Luther-Kirche gewählt. — Kammermusiker Walter Schilling (Violoncello) in Dresden ist vom König von Sachsen zum Königlich Sächsischen Kammervirtuosen ernannt worden. — Der König von Sachsen hat ferner folgende Auszeichnungen verliehen: dem Tonsetzer Jean Louis Nicodé das Offizierkreuz des Albrechtsordens, dem Kammervirtuosen Prof. Emil Sauer den Rang in Klasse 4 unter Nummer 1 der Hofrangordnung. — Der Fürst von Lippe-Detmold hat Ida Kuhl-Dahlmann (Köln) zur Kammersängerin, Ernst Everts (Köln) zum Kammersänger ernannt. — Das Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion erhielt der Geiger Fritz Kreisler, die Dekoration eines Officier d'Académie der Musikschriftsteller Richard Specht in Wien.

## TOTENSCHAU

Am 22. Mai † in Zürich, 77 Jahre alt, der bekannte Schweizer Komponist Dr. Karl Attenhofer. Er hat sich besonders durch seine Männerchöre einen angesehenen Namen erworben. Einer der kraftvollsten, tätigsten Förderer schweizerischen Sanges ist mit Attenhofer dahingegangen. Von seinen zu Volksliedern gewordenen Weisen seien hier nur erwähnt: „Das weiße Kreuz im roten Feld“, „Rothaarig ist mein Schätzelein“ und „Margret am Tore“.

Ende Mai † in Neapel, 57 Jahre alt, Rocco Pagliara, Bibliothekar und administrativer Leiter des Real Conservatorio San Pietro a Majella, langjähriger Musikreferent der Zeitung „Mattino“. Ein ganz besonderes Verdienst, lesen wir im Berliner Börsen-Courier, hat sich Pagliara, der in dem Neapel benachbarten Castellamare di Stabia geboren war, erworben durch die in den 25 Jahren seiner Bibliothek- tätigkeit mit unendlicher Liebe vorgenommene Hebung der handschriftlichen Schätze, die die Bibliothek des Konservatoriums enthält, und aus denen namentlich eine vertiefte Kenntnis italienischer Meister wie Pergolese und Paisiello erwachsen ist. Pagliara war außerdem von dem Tage der Gründung der Neapeler Zeitung „Mattino“ bis heute deren Musikreferent und hat, ohne seine Liebe für die nationale Musik je aufzugeben, der Einführung Wagners in Süditalien immer verständnisvoll die Wege geebnet.

Am 30. Mai † in Groß-Lichterfelde, 68 Jahre alt, Direktor Prof. Dr. Albert Kopfermann, der Vorsteher der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin. (Wir behalten uns vor, in einem der nächsten Hefte in Wort und Bild auf den verdienstvollen Gelehrten zurückzukommen.)

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

## VERSCHIEDENES

Für den Wettbewerb, den das Kölner Konservatorium der Musik um den in diesem Jahre wieder von der Firma Ibach gestifteten Konzertflügel veranstaltet, ist das neue Klavierkonzert im romantischen Stil von Heinrich Sthamer als Preisaufgabe gestellt worden.

## AUS DEM VERLAG

Max Reger vollendete soeben eine Instrumentation für einige seiner Lieder aus der bekannten Sammlung „Schlichte Weisen“, wie: „Das Dorf“, „Des Kindes Gebet“, „Aeolsharfe“ u. a. Diese Ausgaben liegen in kurzer Zeit druckfertig vor. Außerdem wird zurzeit eine Ausgabe mit russischem und französischem Text des bekannten Liedes „Mariä Wiegenlied“ vorbereitet. Alle diese Werke erscheinen im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

## Alte Meister- Diola-D'amour

Original in allen Teilen zu kaufen gesucht.

R. Grünwald, Köln, Zitherspezialgeschäft

## Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

## Blüthner - Saal Klindworth - Scharwenka - Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

## Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Lützowstraße 76.

Probepartituren gratis / Für Sängerausflüge  
op. 34 / W. Schlichting **Neuer Sängermarsch**  
flott, leicht und stimmungsvoll. 1. Auflage sofort vergriffen.  
W. Schlichting / Musikverlag / Münster i. W.

## Das Geheimnis

alle Hautunreinigkeiten  
und Hautausschläge wie  
Mitesser, Finnen, Haut-  
röte etc. zu vertreiben,  
besteht in täglich. Wasch-  
ungen mit der echten

**Steckenpferd-  
Teerschwefel-Seife**

von Bergmann & Co.,  
Hallebeul. à St. 50 Pfr.  
:: Überall zu haben. ::

Leo Liepmannssohn, Antiquariat,  
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.


Soeben erschienen:

## Katalog 185

Opern, Oratorien und größere Gesangswerke  
in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und  
Vokalwerken (1852 Nummern)

## Katalog 186

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken,  
Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbiblio-  
graphie. III. Allgemeine Musik- und Opern-  
geschichte. IV. Musik- und Operngeschichte  
einzelner Städte und Provinzen (1924 Nummern).

 Ankauf von Musikkultur  
und Autographen jeglicher Art.

Soeben erschien die

## Original- Einbanddecke

zum 3. Quartal (Heft 13-18)  
des XIII. Jahrgangs der

## MUSIK

Preis: 1 Mark.

## Das Konservatorium

Schule d. ges. Musiktheorie.  
Lehrmethode Rustin. Wissen-  
schaftliche Unterrichtsbrieft ver-  
bunden mit briefl. Fernunterricht.  
Redigiert von Prof. C. Hsieg.  
Das Werk bietet das gesamte  
musiktheoretische Wissen, das an  
ein Konservatorium gelehrt wird,  
so dass jeder praktisch Musik-  
treibende sich die Kenntnisse an-  
eignen kann, die zu einer höheren  
musikal. Tätigkeit u. zum vollen  
künstlerischen Verständnis grös.  
Musikwerke, wie auch zum Kom-  
ponieren, Instrumentieren, Partitur-  
lesen, Dirigieren befähigen.  
54 Lieferungen à 90 Pf.  
Bequeme monatl. Teilzahlungen.  
Ansichtsendungen ohne  
Kaufzwang bereitwilligst.  
Glänzende Erfolge. Regelmässige  
Dankschreiben sowie aus-  
führliche Prospekte gratis.  
**Bonness & Nachfeld Potsdam**  
Postfach 76.

## Del Perugia-Schmidl- Mandolinen



**Mandölen  
Lauten  
Gitarren**  
anerkannt die beste Marke  
(nur echt,  
wenn mit Original-Unterschrift  
**F. Del Perugia.**)

**Allein-Debuet**  
für die ganze Welt  
**C. Schmidl & Co., Triest**  
(Oesterreich).  
Kataloge gratis. o. Realliste Bedienung.  
Wiederverkäufer gesucht.

## Kostenlos

erhält jeder Interessent  
:: den vollständigen ::

## Katalog der musik- literarischen Werke

unseres Verlages. Wir  
:: bitten zu verlangen ::

**Schuster & Loeffler,**  
Berlin W 57

## Treffericherheit auf der Violine!

nach erfolgreichem, ges. gesch. System.  
Wer Freude, keine Schwierigkeiten mehr.  
Nachn. 1.85 M. Musikverlag G. Mühldorf,  
Berlin-Schöneberg 1, Salzburger Strasse 17.

## ERICH OCHS

Opern- und Konzertstudium  
**BERLIN W, Augsburgerstr. 42**  
Telephon: Seilplatz 12538.

## Reinhold Vorpahl

Lehrer für künstlerisch. Gitarre  
(Lauten) Spiel — 1. Autorität  
English spoken  
On parle français

**Berlin W, Augsburgerstr. 46**  
Telephon: Amt Steinplatz 11784.

## Akademie für Sologesang, München, Agnesstr. 12.

**Anna Erler-Schnaudt,**

**Karl Erler,**

Herzogl. Meining. Kammersängerin. Gesangspädagoge und Tonkünstler.

## DORA und MARIA STOECKER

Oratorien- und Liedersopranen

**NÜRNBERG, Buchenstr. 42. Sprechzeit: 11—1 Uhr.**

## UDO HUSSLA (Bariton)

Konzert und Oratorien, Unterricht.

**NÜRNBERG, Wadanstrasse 77, III. Sprechzeit 12—2.**

## Professor Herrmann Scholtz,

Königlich Sächsischer Kammervirtuose.

Unterricht für höheres Klavierspiel.

**Dresden, Nürnberger Straße 18 b1.**

## Max Gillmann,

Kgl. Kammer-  
sänger, 1. Violoncello an der  
Hofoper in München

empfiehlt sich zu Konzert und Oratorien  
**München, Mittelsbaderstr. 81 r. Nr. 3298.**

## Dr. Matthaeus Roemer (Tenor)

**Frau Else Roemer (Sopran)**

Konzert u. Oratorium/München, Rheinstr. 1811 / Tel. 31308.

## Dorothea Brehm

Konzert- und Lautensängerin, Unterricht.

**Dresden-A., Uhlandstr. 12. Tel. 12691.**

## GERTRUD KUBEL (Sopran)

Konzert. Oratorien. — **LEIPZIG, Zeitzer Straße 55 III.**

## Dr. Otto von ECKHOFEN (Tenor)

Konzert — Oratorien — Lieder — Meisterschule für Gesang

**LEIPZIG - SCHLEUSSIG, Könnertitzstrasse 23. (Anmeldung schriftlich)**

X

## Prof. Dr. Gotthold Henning

Pianist und Lehrer für Klavierspiel  
LEIPZIG, Sophienplatz 5 II. \* Fernsprecher  
Nr. 13091.

## ELLA PFEIFER

Konzert- und Oratoriensängerin — Alt (Unterricht)  
LEIPZIG, Weststraße 26. Telefon  
Nr. 2133.

## Margarete Hinz

Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterricht.  
LEIPZIG, Scharnhorststraße 10. Sprechstunde:  
tägl. 2—3 Uhr.

## Opernschule Laura Détschy, ehem. Hofopernsängerin

erteilt vollst. Gesangsbildung für Bühne u. Konzert. Garantie für  
Weichheit u. Vergrößerung des Tones. Vollst. dram. Ausbildung.  
Berlin W, Motzstr. 32. Telefon: Amt  
Nollendorf 758.

Gesangspädagogin

## Tilly Braun-Wachholz

Berlin-Charlottenburg, Knesebeckstraße 5.  
Sprechst. 3—4 Uhr.

## Alexander Höffken (Tenor)

Lieder- und Oratoriensänger, Unterricht  
Berlin-Charlottenburg, Knesebeckstr. 68/69.  
Sprechzeit 2—3 Uhr.

## Frida Seemann (Pianistin)

Unterricht. — Vorbereitung für Conrad Ansoerge.  
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 61. Sprechstunde:  
12 bis 1 Uhr.

## Margarete Borges Konzertpianistin und Unterricht.

Natürliche Klaviertechnik nach Breithaupt.  
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 60. Telefon:  
Uhland 2924.

## Martha Erbs-Küntzel (Konzertpianistin)

Meisterschule für Klaviertechnik (Methode: Breithaupt),  
Theorie, Harmonielehre usw.  
Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 27. \* Sprechstunde  
Anmeldungen und Anfragen schriftlich erb. 1 bis 3 Uhr.

## Ida Pepper-Schöring

Konzert- und Oratoriensängerin,  
Gesangspädagogin (Mezzosopran und Alt)  
Dresden-A., Uhlandstraße 19.

## Inka v. Linprun

Geigenkünstlerin und  
:: Violinpädagogin ::

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.  
Sprechstunde 2—3 Uhr.

## J. v. Raatz-Brockmann

Hgl. Kammersänger

## Professor Eduard E. Mann (Tenor)

Konzert- und Oratoriensänger, Gesangspädagoge  
Dresden-A., Schnorrstraße 28.

## Veronica Fehrmann (Sopran)

Konzertsängerin. Gesangspädagogin (Methode Orgeni)  
Dresden-A., Nürnberger Str. 35 pt. Sprechstunde  
1—3 Uhr.

## Emil Pinks

Kammer-  
sänger Oratorien- und Liedersänger  
LEIPZIG, Schletterstr. 4. Telefon  
9444.

## JOHANNA CARSTEN (Sopran)

Konzert — Oratorien — Unterricht  
BERLIN W 50, Augsburgerstr. 22. Sprechzeit  
2—3 Uhr.

## Theod. Heß van der Wyk

(Baß-Bariton) — Konzert-Oratoriensänger — Gesangspädagoge  
Berlin W, Ansbacherstr. 36. Telefon:  
Steinpl. 11732.

## Luise Genner

(vormals: Klossog K. Müller) — Gesangspädagogin (Mezzo-Alt)  
Berlin W, Nollendorfstraße 20. Sprechstunde  
2 bis 3 Uhr.

## Hedwig Geißler

Konzert und Oratorien. — Sopran. — Unterricht.  
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 31. Telefon:  
Uhland 5060.

## BRUNO EISNER

Pianist / BERLIN W 50, Pragerstr. 5 / Tel.: Pfalzburg 997f.

## Lottie-Erika Bachmeyer

Koloratursopran. — Konzert. — Unterricht.  
Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 12411.  
Tel.: Uhland (5625), Sprechst.: 12 $\frac{1}{2}$  bis 1 $\frac{1}{2}$  Uhr.

## Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.  
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.  
Zu sprechen täglich von 2—3.

Unterrichtskurse für Musik-  
wissenschaften und Klavierspiel  
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren  
Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

Baß-Bariton / Oratorien / Liederabende  
BERLIN-WILMERSDORF, Motzstr. 41

Telephon: PFALZBURG 7737.

# Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a—23.

**Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.**

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte**. **Sonderkurse** über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Luszlig**.

**Elementar-Klavier- u. Violinschule** für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: **Gustav Pohl**.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

**Neue Opernschule und Anfängerbühne**  
**MAXIMILIAN MORIS und MARY HAHN**

**BERLIN W,**  
**Potsdamerstr. 39**

Teleph. Nollendorf 882

— Prospekte gratis —

**M. Sander's Gesangsschule** **Berlin W<sub>30</sub>**  
**Bamberger**  
**Straße 41 ::**

**Frau Felix Schmidt-Köhne**  
**Professor Felix Schmidt**

**Konzertsängerin (Sopran)**

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

**Ausbildung im Gesang**

◊ für Konzert und Oper ◊

**BERLIN W 50, Rankestr. 20.** Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

**Otto Brömme (Baß)** **Oratorien,**  
**:: Lieder ::**  
**Buchschlag** (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

**Marie Geselschap** **PIANISTIN**  
**München, Leopoldstr. 31**  
Engagements - Offerten direkt.

**Professor** **Klaviervirtuose**  
**Emanuel von Hegyi** **Budapest, V**  
**Marie-Dalérie-Gasse 18.**

**Otto Nikitits, Violinist**  
**Lucie Nikitits, Pianistin**

**KONZERTE.**

Unterricht. ◊ Kammermusik.

**Berlin-Wilm.,**

Uhlandstraße 138, 9.

**E. N. v. Reznicek**

**BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.**

Früher 1. Kapellmeister der „Komischen Oper“.  
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

**Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.**

Werke für zwei Klaviere.

**Elsa und Caecilie**

**SATZ**

**BERLIN W, Waltzstr. 14.**

**Ellen Andersson : Pianistin**  
Unterriecht

**BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.**

**Martin Oberdörffer**

Konzert- und Oratoriensänger (Bariton).

**LEIPZIG, Inselstraße 9.**

**Georg Seibt \* Tenor**

Konzert- und Oratoriensänger

**BERLIN W 50, Rankestr. 10/11.** Telephon: Steinplatz 4819.

**Marie Alberti**

Konzert-Sängerin (Alt) — Gesangspädagogin

**DRESDEN A., Strehler Straße 32.**

**E. v. Catopol** Kgl. Hofopern-  
Sängerin

Gesangsmeisterin für Opernpartien

**Dresden-A., Holbeinstr. 30** Telephon: 18122.

**Hans Kleinholz, Berlin** Prager  
Straße 15

**Bariton · Konzert- und Oratoriensänger** Telephon: Pfalzburg 3138  
Sprechstunde 2 bis 4 Uhr.

**Else Kalisky**

**Vollständige Gesangausbildung, Methode Lamperti**

**BERLIN W 15, Fasanenstr. 31, Tel.: Steinpl. 10539**

**Emmy Nawrath**

Konzert- u. Oratoriensängerin, Sopran

**Wilmsdorf, Nassauischestr. 53**

Telephon: Amt Uhland 2197.

**Fanny Federhof-Möller**

Konzert- und Oratoriensängerin (Alt), Unterricht

**BERLIN W 62, Kalckreuthstraße 3 -:- Telephon Amt Kurfürst 9695**

**Leila Hölterhoff**

**BERLIN-WILMERSDORF**

Tel. Pfalzburg 1174 :: Nassauische Straße 24

**Gesangs-Unterricht, Methode Professor Vanucini**

**Dora Windesheim,**

**Berlin-Wilmsdorf,**

**Helmstedter Straße 14.**

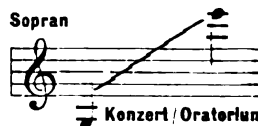
**Mezzosopran / Liedersängerin / Gesangunterricht.**

Telephon: Pfalzburg 1594.

XIII

# Emmy Weinschenk

Leipzig, Blumengasse 8.



## Brigitte Berger-Timmermans

Konzertsängerin (Sopran)  
Lehrerin für Stimmbildung  
und Kunstgesang

BERLIN W 50, Nachodstr. 1. Tel.: Amt Kurfürst 4780. Sprechzeit 3—4.

## Marta Oldenburg

Lieder — Oratorien (Sopran)

W 35, Genthinerstr. 15

Tel.: Kurfürst 8149. — Sprechzeit: 2—4 Uhr.

## Emmy Holzkämper

(Alt) Konzert- und Oratoriensängerin, Gesangunterricht

WILMERSDORF, Kaiser-Allee 172

Telephon: Pfalzburg 4923.

## Grete Hentschel-Schesmer

= Konzert-Sängerin =

Spezialistin für Stimmbildung

Berlin-Wilmersdorf, Landhausstraße 54 p.

Telephon: Pfalzburg 9515.

Sprechzeit: 11 bis 12 Uhr.

## IS A Berger-Rilba

(Hoher Sopran) Konzert — Oratorien / Charlottenburg, Reichstr. 1

(Früher 1. Koloratursängerin am Casseler Hoftheater).

## Dr. Arthur Sperant, Berlin W, Barbarossastraße 33

Lehrer für Stimmbildung / Italienische Schule — Tel.: Nollendorf 1592 — Sprechstunde 11—1 Uhr.

## Helene Wichmann-Vogt

## ANNIE MANÉ (Mezzosopran)

Lieder- und Oratoriensängerin (Sopran), Berlin-Friedenau,  
Kaiserallee 63. Sprechstunde 1—2. Telephon: Pfalzburg 827.

Konzert und Oratorien. — Charlottenburg, Niebuhrstraße 78.  
Telephon: Steinplatz 11414.

## Mme. A. E. Schoen René

Berlin-Wilmersdorf, Eisenbahnstr. 65

Telephon: Pfalzburg 3141. / Sprech-  
stunden: Dienstags und Freitags 4—6.

Garola'sche Gesangsschule. :: Autorisiert von Manuel Garola. :: Mme. Viardot-Garola.

## Benno Schuch

Violinvirtuose, Lehrer am Konservatorium Klindworth-Scharwenka

Berlin W 30, Barbarossastr. 32a. Telephon:  
Uhld. 3720.

Privatunterricht in Violine und Kammermusik. Schule Joachim und Goby Eberhardt, persönlich empfohlen,  
durch dessen Methode Zeit und Nervenkraft gespart und Berufseiden gebessert und behoben werden.

Konzerte  
für die  
musikalische  
Jugend.



## Elsa Rau

Planistin

Babelsberger  
Straße 50  
Tel.:  
Uhland 4501

Anfragen erbeten an meinen Sekretär  
Theo Reimer, Berlin-Wilmersdorf,  
Prinz-Regenten-Straße 93/94  
Telegramm-Adresse: Künstlergruppe  
oder Konzertdirektion Leonard, Berlin,  
Schellingstraße 6.

## Echte Maggini-Geige verkäuflich

Anzufragen bei Arps, Charlottenburg, Mommsenstraße 50.

## Adrienne Bergsma

Violinvirtuosin

Konzert, Meisterschule für Geigenunterricht

Methode: Goby Eberhardt

BERLIN-WILMERSDORF

Prinz-Regenten-Straße 104. Sprechstunde 1—2.

XIV



**Maxim Jacobsen, Violinvirtuose, Berlin** Güntzelstr. 2  
 Telefon: Uhland 2125  
 Sprechst. 12 bis 1 Uhr  
 Künstlerischer Geigenunterricht mit gleichwertiger Assistenz von Lehrkräften unter meiner persönlichen Leitung.

**Adelheide Pickert,**  
**Konzert- und Oratorien-Sopran.**  
 Konzertdirektion H. Wolff & Barnofske.  
**Charlottenburg, Königsweg 26/27, Amt Wilh. 811**

**Klara Kuske**  
**Konzertpianistin / Unterricht**  
**Charlottenburg** Weimarer Straße 30.  
 Sprechzeit 10 bis 12.

**WILLY BRÜDJAM**  
 ehemal. Herzogl. Anh. Hofschauspieler  
 Partienstudium (musikal. fest und sicher)  
 verbunden mit Anleitung zur dram. Darstellung  
**Berlin-Schöneberg, Hohenstaufenstr. 38 III links.**  
 Sprechstunde 2—3.

**Constanta Erbiccano**  
 Konzertpianistin — Unterricht  
**BERLIN W, Regensburgerstr. 9 II**  
 Telefon: Nollendorf 2617. — Sprechstunde 12—1 Uhr.

**Gertrud Seeck** diplom. Musiklehrerin.  
 Klavier — Theorie —  
 Harmonielehre — Begleitung zu Gesang und Kammermusik.  
**Bad Charlottenbrunn I. Schl., Villa Sonnenschein.**

**GRETE HAENSCH**  
 Lieder- und Oratoriensängerin.  
 Unterricht im künstlerischen Lauten- und Gitarrespiel.  
**BERLIN W, Potsdamerstr. 77. Sprechst. 2—4.**

**ANNA HESSE**  
 Oratorien- und Liedersopran.  
**Berlin W, Tauentzienstr. 6 II. Tel.: Steinpl. 10705.**

**MARTHA SCHLEY**  
 Konzert — Oratorien — Unterricht.  
**BERLIN W, Steinmetzstraße 48. — Tel. 3415.**

**LISA MEYROWITZ**  
 Konzertsängerin — Unterricht (Sopran).  
**BERLIN W 30, Barbarossastraße 32A.**  
 Telefon: Pfalzburg 2845. — Sprechstunde 3—4 Uhr.

**Kaiserlich Russischer Professor**

**Konzerte / Unterricht**

**Marie Barinowa** Sommer-Meisterkurs  
 Dresden-Kötzschenbroda, Kaiserstraße 4.

**JOHANNA KISS** Berlin-Wilmersdorf  
 Detmolderstr. 58  
 Kontra-Alt. Telefon: Pfalzburg 8126.

**THERESE WILLY BARDAS**  
 Konzertsängerin, Konzertpianist.  
**Berlin-Wilm., Landauerstr. 11. — Tel.: Uhland 4325.**  
 Privat-Unterricht.

**Erna Zarnack - Trentzsch**  
 Konzertsängerin — Sopran — Unterricht  
**Charlottenburg, Leibnizstr. 63. Sprechstunde tägl. 2—3, Sonntags 11—1.**

**Cornelie van Zanten**  
 ehem. Königl. Opernsängerin — Gesangsmeisterin.  
**Berlin - Lichterfelde - W, Potsdamerstr. 45.**  
 Tel.: Lichterfelde 4139. Sprechst. u. Prospekt schriftl. anzufragen.

**Gretha Merin**  
 Konzert- und Oratorien-Sopran  
**BERLIN W 30, Motzstraße 74 III.**

**Tilly Else Pieschel**  
 Konzert- und Lautensängerin — Unterricht  
**Berlin-Charlottenburg, Kurfürstendamm 184.**  
 Telefon: Steinplatz 11092.

**Martha Riemschneider**  
 Alt-Mezzosopran — Konzert und Unterricht  
**Berlin W 30, Nollendorfstr. 5 IV. Sprechstunde 12 bis 1 Uhr.**

**Jane Tetzl-Highgate** Konzertsängerin  
 (Mezzosopran)  
 Spezialität: Schottische Volkslieder.  
**Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 23. Sprechst. 1—2 Uhr.**

**Käte Aulich** Mezzo-Alt  
 Lieder- und Oratoriensängerin. Konzert und Unterricht  
**BERLIN W 15, Pfalzburgerstr. 2. (Telephon Pfbg. 1877.)**  
 Sprechzeit: 3 bis 4 Uhr.

**Kammersänger Max Weber**  
 Baß-Bariton. Konzerte, Unterricht  
**BERLIN-SCHÖNEBERG, Grunewaldstr. 59 III. Sprechstunde 4 bis 5 Uhr.**

XV

# DIE MUSIK SEIT RICHARD WAGNER VON WALTER NIEMANN

Vierte Auflage -:- Geheftet 5 Mk., gebunden 6 Mk.

Nur mit wenigen Andeutungen können wir uns die Freude an dem prächtigen Werk vom Herzen reden, das eminente Kenntnis der gesamten musikalischen Produktion mit spürsinnigster Erfassung der Grundströmungen, systematischer Gruppierung, treffender Charakteristik verbindet. Man muß den ethischen Sinn dieses hellseherischen Kritikers der zeitgenössischen Produktion anerkennen, hinter dessen strengem Streben nach Erkenntnis sich das feinste und wärmste Mitschwingen einer künstlerisch empfindenden Seele birgt. : : : : : Neue Freie Presse.

Der Verfasser entrollt hier ein großes Kulturbild, und so ist das Studium seines Werkes nicht nur ein Gewinn für den Musiker, sondern eine Notwendigkeit für den gebildeten Laien: Jeder, der über moderne Musik mitreden will, muß Niemann wohl gelesen haben. : Grazer Tagespost.

Von allen ähnlichen Arbeiten ist diese entschieden die beste, weil sie am vollständigsten ist. Ein geistig freies, unabhängiges Urteil ist es, was der Gebildete vom Schriftsteller verlangt, und hier wird es in feiner Form dargeboten. : : : : : Dr. K. Grunsky.

Nun liegt Niemanns reifstes Buch vor uns, und ich darf ohne jede Einschränkung behaupten, daß es niemanden geben wird, der aus dem Buch nicht starke Anregungen mitnähme. : : : : : Die Musik.

Ein außerordentlich schönes Werk aus dem Gebiet ästhetischer Musikbewertung! Treffenderes ist kaum je geschrieben worden. : : : : : Neue Züricher Zeitung.

Musikfreunden wird dieses Buch ganz besonders willkommen sein. Es fängt nämlich da an, wo die meisten Musikgeschichten, und seien sie noch so dickleibig, aufhören. Das Buch ist mit großer Sachkenntnis und entschiedener persönlicher Stellungnahme geschrieben. Hamburger Correspondent.

Wer sich über moderne Musik, über ihre Richtungen, Strömungen, über ihre Persönlichkeiten orientieren will, wird das Buch einfach lesen müssen, und zwar ist es für den Laien so belehrend wie für den Musiker. Wir möchten ihm den großen Leserkreis wünschen, den seine in hohem Maße schätzenswerte Arbeit verdient. : : : : Nationalzeitung, Basel.

## Schuster & Loeffler / Berlin W

Original from

# Bilder-Atlas zur Musikgeschichte

Herausgegeben von  
**Gustav Kanth**

Verlangen Sie Prospekt über das  
1500 Illustrationen von höchstem  
Wert enthaltende weitverbreitete  
Prachtwerk

In elegantem Einband 12 Mark

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57**

## Schiedmayer

Pianofortefabrik v. J. und P. Schiedmayer

Kais. und Königl. Hofpiano- und Harmoniumfabrikanten

**Stammhaus: STUTTGART**, Neckarstraße 12, Eckhaus.

Filialfabrik: **Altbach-Plechingen**

Filialen: **Berlin**, Potsdamerstr. 27B — **Frankfurt a. M.**, Stiftstr. 39.

===== Vertretungen überall =====

**Flügel** ♦ **Pianinos** ♦ **Harmonium**

**II Meisterharmonium: Dominator & Scheola II**

in höchster Vollendung

**4 Grands Prix: Paris, St. Louis, Roubaix, Turin.**

**18 Hoflieferanten-Diplome • 62 Ehren-Diplome und Medaillen.**

Von den ersten Tonkünstlern gespielt und empfohlen.

Illustrierte Kataloge gratis. — Besondere Bauart für alle Klaviere.



# FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

## HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS  
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN  
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN  
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND  
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN  
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN  
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN  
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA  
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

## Bechstein Hall. London W.

### BERLIN N.,

Johannisstr. 6  
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

### PARIS,

334 Rue St. Honoré.  
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

### LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.  
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

## Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

**Eugen d'Albert:** Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

**Ferruccio B. Busoni:** Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

**Teresa Carreño:** Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

**Leopold Godowsky:** Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

**Sophie Menter:** Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

**Artur Schnabel:** Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und klingende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

**Richard Strauss:** Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

**Richard Wagner:** Die Bechsteinschen Pianos sind unendlich wohlklingend in der musikalischen Welt.